

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

67

ARTE

LASAREFF: *Un crocifisso firmato di Ugolino di Tedice -*
TESTORI: *Inediti del Cerano giovine -* GRISERI: *Per*
un profilo di Gregorio De Ferrari

Antologia di artisti

Appunti

LUGLIO

SANSONI EDITORE FIRENZE

1955

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno VI - Numero 67 - Luglio 1955

SOMMARIO

VICTOR LASAREFF: *Un crocifisso firmato di Ugolino Tedice* - GIOVANNI TESTORI: *Inediti del Cerano giovine* - ANDREINA GRISERI: *Per un profilo di Gregorio De Ferrari*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Un ritratto di Pietro Paolo Rubens a Genova* (F. Zeri) - *Quattro tele del Baciccia* (F. Zeri)

APPUNTI

La mostra di Jacques Villon alla 'Galerie Carré' (L. Landini) - *'Artists in 17th Century Rome'* ('*Artisti nella Roma del Seicento*') (r. l.)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

VICTOR LASAREFF

UN CROCIFISSO FIRMATO DI UGOLINO DI TEDICE

BEN poco ci è noto del pittore pisano Ugolino di Tedice. Si sono conservati solo due documenti dove s'incontra il suo nome. Entrambi i documenti furono redatti nel Palazzo arcivescovile presso S. Pietro ad Vincula o S. Pierino. Nel primo (del 15 Marzo 1273) '*Ugolino pictore q. Tedicis*' è presente a un pagamento, nel secondo (del 26 Luglio 1277) riceve in affitto dal vescovo Federigo Visconti un pezzo di terra¹. Siccome in un documento pisano del 12 Ottobre 1254 compare, testimone in un atto, il nome di Enrico di Tedice, ci sono serie ragioni per supporre che Enrico fosse il fratello maggiore di Ugolino². La firma sul Crocifisso (n. 17) nel Museo Civico a Pisa [*Raineriu' qu/ondam/Ugolini Pisan' depixit*], che, per lo stile, risale al nono decennio del XIII secolo, permette di annoverare fra questa medesima famiglia di pittori pisani anche un altro maestro, il quale, evidentemente, è figlio di Ugolino di Tedice³. In tal modo, qui abbiamo un caso caratteristico per l'arte del Duecento, quando è attivo un gruppo di pittori legati da stretta parentela.

A tutti questi fatti ne va aggiunto un altro: non si è conservata, ma è indiscutibile la firma di Enrico di Tedice sul Crocifisso nella Chiesa di San Martino a Pisa (*Enricus quondam Tedici me pinxit*)⁴. In tal modo, per ricreare l'attività artistica della famiglia di pittori pisani che ci interessa, abbiamo come punti di partenza tre date (1254, 1273 e 1277) e due Crocifissi non datati ma firmati. Questi dati più che modesti che, a quanto sembra, dovrebbero ingiungere particolare prudenza nel ricostruire l'opera di Enrico di Tedice, Ugolino di Tedice e Ranieri di Ugolino, non hanno però impedito che al loro pennello venissero ascritti non pochi lavori che, in realtà, non hanno con essi nessun rapporto. Soprattutto è andato lontano in questo senso il Sirén, il quale ha persino tentato di ricostruire la personalità artistica del padre di Enrico e Ugolino, che non viene ricordata in nessun documento — il mitico 'Maestro Tedice'⁵. Quale inverosimile confusione sia provenuta da un simile irresponsabile giocolare attributivo, sanno bene tutti coloro che si occupano strettamente della storia della pittura duecentesca.

Pur troppo, anche intorno al nome di Ugolino di Tedice sono state dette molte cose che contribuivano non a chiarire ma ad offuscare tutto il problema, tanto di ipotetico ed arbitrario c'era in tutto questo. Basandosi sui due documenti suddetti del 1273 e 1277, redatti nel Palazzo arcivescovile presso S. Pietro ad Vincula o S. Pierino, il Bacci ha tratto la prematura deduzione che l'autore del Crocifisso che si conserva in questa chiesa non doveva essere altri che Ugolino di Tedice⁶. Come se a Pisa, all'infuori di lui, non ci fossero stati altri pittori! Inoltre, la stesura dei due documenti giuridici nel Palazzo arcivescovile, situato presso la chiesa di S. Pierino, non significa affatto che il Crocifisso che si conserva in questa chiesa debba assolutamente essere di quel medesimo Ugolino di Tedice il cui nome ricorre nei documenti in qualità di testimone e ricevitore di terra. Sebbene la tesi avanzata dal Bacci fosse assolutamente ipotetica, venne accettata senza critica dal Sirén,⁷ dal Vitzthum e dal Volbach⁸, dal Hautecoeur⁹, dalla Sanbderg-Valalà¹⁰, dal Coletti¹¹. È caratteristico che per quest'ultimo autore il Crocifisso a S. Pierino si è trasformato già in un lavoro 'firmato' (sic!) di Ugolino. Il Sirén ascrisse ad Ugolino, oltre al Crocifisso a S. Pierino, altre due cose che non gli somigliano affatto — la tavola col S. Francesco in San Francesco a Pisa ed il Crocifisso n. 20 nel Museo Civico di Pisa¹². E così il nome di Ugolino incominciò a coprirsi di apocrifi. A ciò contribuì anche il furioso Garrison, il quale identificò Ugolino con il 'Castellare Crucifix Master'. Con ciò l'opus di Ugolino si è arricchito di altri tre lavori apocrifi — la Madonna al Bargello, il Crocifisso di Castellare e la Madonna nella chiesa SS. Eufrosia e Barbara¹³. Il Toesca, con l'obiettività che egli è propria, è intervenuto per primo contro le attribuzioni poco fondate del Bacci e del Sirén¹⁴. Così anche il D'Ancona¹⁵. Infine il Longhi¹⁶ formulò chiaramente tutto il problema, avanzando come premessa indispensabile per la ricostruzione scientifica dell'opera di Ugolino la pubblicazione del suo Crocifisso firmato all'Eremitaggio. Questo era anche il mio punto di vista quando, ancor nel 1936, ricordai per la prima volta questo Crocifisso nel mio articolo 'New Light on the Problem of the Pisan School'¹⁷. Solo adesso, quasi vent'anni dopo, si è presentata la possibilità di pubblicare quel monumento d'importanza decisiva per lo studio dell'opera di Ugolino.

Il Crocifisso /tavole 1 - 4/ che ci interessa arrivò all'Eremitaggio dalla raccolta Stroganoff nell'anno 1926^{17a}. È di

dimensioni non grandi ($0,90 \times 0,82$), dal che si può concludere che era destinato per una cappella di famiglia oppure per un'abitazione privata. Simili Crocifissi non grandi ebbero larga diffusione nel corso della seconda metà del XIII secolo, coesistendo accanto a Crocifissi monumentali, appesi alle traverse, oppure fissati sulle iconostasi. Dopo il suo ingresso all'Eremitaggio, il Crocifisso fu sottoposto ad un abile restauro. Tutte le ridipinture vennero eliminate e si manifestarono notevoli perdite della pittura originale. Partendo dai principî che vigono nella pratica della restaurazione sovietica, le lacune non si ricostituirono. Nel suo aspetto attuale il Crocifisso rappresenta un monumento autentico della pittura del XIII secolo, sebbene abbia fortemente sofferto dal tempo (non si è conservato quasi nulla dell'iniziale fondo argenteo, dell'indoratura del nimbo e degli strati superiori di colore ai piedi di Cristo /*tavola 3*/ e ci sono anche lacune di colore sul volto di Giovanni ed in diversi altri posti).

Cristo è reso in quel tipo emozionale che, su suolo italiano, trae la sua origine da Giunta: la figura fortemente inflessa è attaccata alla croce con quattro chiodi, il capo si è chinato sulla spalla, gli occhi sono chiusi. A sinistra è la mezza figura della Vergine che si asciuga le lacrime col fazzoletto, a destra la mezza figura di Giovanni che si sostiene il capo chino con la mano destra e nella sinistra tiene un libro. Sulla cimasa, a suo tempo indubbiamente coronata da un clipeo ora perduto, si trova la tradizionale scritta, eseguita in bianco su fondo rosso: *IHS . NASARENV' . REX . IVDEORVM*¹⁸. In basso, sotto i piedi di Cristo, è collocata una cartella tagliata a metà con la firma del pittore: *VGOL . NVS*; l'ultima lettera, per la quale era rimasto troppo poco spazio, è quasi indecifrabile; la lettera I è sparita in seguito alla perdita del colore fino alla mestica¹⁹.

Il colorito del Crocifisso è del tutto particolare — scuro, tetro, drammatico. La croce sulla quale è appeso Cristo, è verde-scura, quasi nera. Ha un bordo bianco, sul cui fondo si distinguono nitidamente ornamenti a forma di gradino. Il corpo di Cristo è modellato in color bianco sovrapposto a una sottopennellatura verde che, in seguito alla parziale perdita degli strati superiori di colore, è visibile in molti punti. Le mani sono disegnate con linee rosse, con le medesime linee rosse sono segnati i getti di sangue che scorrono dalle ferite. Il perizoma è di indeterminato colore scuro, le pieghe della stoffa — bianco-azzurrognole, le strisce della stoffa — rosse.

I capelli sono tenuti in un denso tono bruno scuro. Il fondo del tabellone, dei rettangoli laterali e del suppedaneo erano a suo tempo d'argento (ora si è conservata solo la mestica rosso-bruna con particelle appena percettibili di argento). Anche dell'ex nimbo, d'oro non è rimasto nulla. In uno stato di conservazione un po' migliore sono pervenute fino a noi le mezze figure della Vergine e di Giovanni. La Vergine *[tavola 4 a]* indossa un manto verde scuro, quasi nero, di sotto al quale appaiono la manica rosea e la cuffia rossa. Nella sua mano si scorge un fazzoletto di un delicato tono roseo-arancio, che doveva armonizzare ottimamente col fondo argenteo. Il tono verdastro del viso assume sulle guance una sfumatura rosea. Quasi del medesimo colore è anche il volto di Giovanni *[tavola 4 b]*, la cui veste verde-scuro con lumeggiature bianche, è ornata di un clavo rosso. Sopra alla veste è gettato un manto scuro di colore indeterminato con lumeggiature bianco-azzurrognole. I nimbi di Maria e di Giovanni erano, a suo tempo, d'oro. Nel suo complesso, la gamma composta di colori compatti, densi, è così drammatica che, involontariamente, la si concepisce come una soluzione artistica individuale che, in una certa misura, esula già dai limiti della tradizione.

Il Crocifisso d'Ugolino di Tedice entra come anello organico in quel gruppo di monumenti che è legato a Giunta ed alla sua scuola. E, sia per la forma che per il tema e la struttura, manifesta una grande somiglianza con le opere mature di Giunta — il Crocifisso a S. Ranierino a Pisa (circa 1240-1250) e a San Domenico a Bologna (circa 1250-1255)²⁰. In esso noi troviamo, approssimativamente, la medesima posizione del corpo inflesso di Cristo, il medesimo volger del capo chino sulla spalla destra, la medesima mezza figura della Vergine piangente che preme contro la guancia il fazzoletto, quasi la stessa mezza figura di Giovanni che con una mano regge la guancia e nell'altra tiene l'evangelo. Nel suo Crocifisso Ugolino appare l'allievo diretto di Giunta. Ma si distingue anche da lui in molti punti. Nell'arte di Giunta che si trovava sotto il segno dei più forti influssi bizantini, c'è più virtuosità, ma più fredda, più superficiale. In essa le formule dell'affettuosità bizantina sono assimilate in modo alquanto esteriore e meccanico (ciò salta agli occhi particolarmente nell'esempio del Crocifisso a San Domenico)²¹. Ugolino è un maestro più sincero e più schietto. Egli concepisce e rende le sofferenze tragiche di Cristo con assai più calore ed immediatezza. Bisogna osservare attentamente

il viso di Cristo /tavola 2/ che spira un vero dolore, le sue fini braccia impotenti, il suo corpo gracile, per comprendere subito quant'è diversa la risonanza emozionale del Cristo di Ugolino da quella dell'immagine analoga di Giunta. E questa medesima impressione di più profonda emozione destano le figure della Vergine e di Giovanni /tavole 4 a, b/ nelle quali c'è una cordialità di un genere tutto speciale. Nell'arte di Ugolino risuonano insistentemente note liriche alquanto insolite per la pittura pisana del XIII secolo. Egli tratta Cristo come una pietosa vittima impotente della malvagità e dell'odio umano, anticipando in tal modo, sotto molti aspetti, l'interpretazione data da Duccio alla medesima figura.

Sebbene il nome di Ugolino figuri nei documenti del 1273 e del 1277, sarebbe errato situare il Crocifisso dell'Eremitaggio proprio nel suddetto decennio. Esso è sorto, indubbiamente, prima. Io sono incline a datarlo fra il 1260-1265. Il Crocifisso del 'Maestro di San Francesco', datato 1272, nella Galleria Nazionale dell'Umbria²² e il Crocifisso uscito dalla scuola di Giunta a San Paolo a Ripa d'Arno (circa 1265-1270)²³ rappresentano una tappa di sviluppo già più tarda. Per il grado di maturità del suo stile il Crocifisso di Ugolino è contemporaneo al Crocifisso di Rainaldo di Ranuccio datato 1265 nella Pinacoteca di Bologna e al Crocifisso della scuola lucchese nel Convento delle Oblate a Careggi²⁴. Il più arcaico Crocifisso pisano a San Pierino risale al decennio precedente (circa 1255-1260)²⁵.

Non parla affatto contro la data da me proposta un particolare che sembra indicare un'epoca più tarda, come la posizione della mani di Cristo: la palma è disposta non parallelamente al legno della croce, ma è leggermente volta verso chi guarda, di modo che il pollice la copre alquanto, mentre le rimanenti dita sono leggermente piegate. È un particolare realistico che non s'incontra nei monumenti bizantini, ed appare per la prima volta nel Crocifisso pisano n. 20²⁶. Fra i primi esempi della palma di Cristo crocifisso in scorcio prospettico va annoverata la Croce astile nella coll. Cini in Monselice, uscita dalla scuola di Giunta e datata approssimativamente alla metà del XIII secolo²⁷. Nel corso del sesto e settimo decennio il motivo che ci interessa si afferma saldamente nella pittura pisana (Crocifisso di Enrico di Tedice, Crocifissi a S. Pierino, San Martino, Museo Civico a Pisa, nn. 7 e 24, il Crocifisso di un periodo alquanto più tardo di Ranieri d'Ugolino)²⁸ dove acquisì

particolare popolarità. A Lucca (opere del cosiddetto 'Oblate Cross Master')²⁹ ed a Firenze (Crocifisso di Salerno di Coppo)³⁰ esso appare un po' più tardi e, inoltre, sotto l'indubbio influsso pisano. Di conseguenza, Ugolino, raffigurando le mani di Cristo in scorcio prospettico, si basò sulla già affermatasi tradizione locale.

Il lavoro firmato di Ugolino che noi pubblichiamo permette di trarre due deduzioni negative. Anzitutto, respingere tutte quelle infondate attribuzioni proposte dal Sirén, dal Bacci e dal Garrison. Neppur uno dei lavori che essi attribuiscono ad Ugolino ha, in realtà, il minimo rapporto con lui. S'impone da sé anche la seconda deduzione. Come dimostra lo stile del suo Crocifisso firmato, Ugolino uscì dalla bottega non di suo fratello maggiore Enrico (il che sarebbe naturale), ma dalla scuola di Giunta³¹. Enrico aderisce a una tradizione ben diversa — più popolare, più libera e più pittoresca. Dal suo Crocifisso pieno di espressione a San Martino si stendono fili diretti al Crocifisso n. 15 nel Museo Civico di Pisa. Quest'arte forte ma alquanto rozza traeva vivi impulsi creativi dall'Oriente cristiano, la cui cultura artistica gli era, sotto molti aspetti, affine³². Giunta invece si basò sul retaggio puramente bizantino, rappresentato, come esistono serie ragioni di supporre, da icone e miniature costantinopolitane di prim'ordine³³. E Ugolino di Tedice occupa fra queste due correnti principali della pittura pisana un posto intermedio: aderendo a Giunta, egli conservò, nel contempo, quell'immediatezza di mezzi emotivi d'espressione che, in molte cose, lo avvicina ai maestri del campo opposto.

Ora sorge la questione se fra le pitture del XIII secolo ce ne siano che possano venir attribuite a Ugolino di Tedice. Nell'attribuzione di opere del XIII secolo ad un piccolo numero di nomi di pittori pervenutici per caso, bisogna essere molto cauti, ricordarsi sempre che una quantità di nomi non sono giunti fino a noi, e che l'attività delle botteghe era a quest'epoca molto ramificata. Particolarmente, anche a Pisa lavoravano non pochi maestri dei quali non è rimasta traccia alcuna nella storia. Perciò sarebbe un errore di principio collegare tutte le icone e i crocifissi pisani conservatisi con i nomi di Enrico di Tedice, di Ugolino di Tedice e di Ranieri di Ugolino. Fra le opere dei maestri duecenteschi giunte fino a noi neppur una, secondo me, può venir attribuita con piena attendibilità ad Ugolino. Ma esiste un intero gruppo di lavori che rivelano una rassomiglianza

indubbia con il suo Crocifisso firmato. Parte di questi lavori il Sirén ha attribuito al 'Maestro dei Crocifissi francescani' ³⁴, mentre la Sandberg-Vavalà al 'Maestro delle Croci bolognesi' ³⁵. Entrambi questi studiosi non hanno vagliato abbastanza criticamente il materiale, legando all'attività di una sola bottega opere che effettivamente non avevano con essa nessun rapporto (come, per esempio, i Crocifissi di S. Francesco ad Assisi, ex-collezione Fornari a Fabriano, nella Pinacoteca comunale a Bologna, n. 15) ³⁶. Dal gruppo che ci interessa va escluso anche il Crocifisso a S. Francesco a Longiano, che appartiene ad un'altra corrente ³⁷. Così il gruppo dei lavori affini per stile si presenta come segue: il Crocifisso nella Pinacoteca a Faenza ³⁸, a San Francesco ³⁹ e a San Michele in Borgo a Bologna ⁴⁰, nello Smith College a Northampton ⁴¹ e le figure della Vergine e di Giovanni nella Galleria Nazionale a Washington ⁴². Tutte queste opere manifestano un'indiscutibile affinità stilistica nei tipi dei volti con il Crocifisso firmato di Ugolino, ma non al punto da poterli con sicurezza attribuire alla medesima mano. Particolarmente vicini ad Ugolino sono gli autori del Crocifisso allo Smith College e dei frammenti del Crocifisso a Washington. Ma anche in questi casi non mi deciderei ad insistere sull'identità del maestro. Di solito tutto questo gruppo di dipinti viene considerato come connesso alla corrente di Giunta e sorto in Bologna (?) negli anni 50-70 del XIII secolo. Il Crocifisso firmato di Ugolino che io pubblico, permette di introdurre una correzione in questo punto di vista. Evidentemente, i maestri che lavoravano nell'Emilia, partivano non tanto da Giunta, quanto dal suo discepolo Ugolino, la cui opera rappresenta una più tarda tappa di sviluppo. Precisamente la bottega di Ugolino doveva essere quel centro da dove quel tipo avanzato di Crocifisso, che Giunta introdusse per primo nella pittura italiana, rivecette ulteriore diffusione nell'Emilia. Certo, il Crocifisso di Giunta a San Domenico esercitò qui una funzione di non scarsa importanza, ma esso solo non può spiegare una così estesa ed organica assimilazione delle sue forme in questa regione d'Italia ⁴³. Perciò, tenendo conto dei tratti sopra rilevati di somiglianza stilistica fra il Crocifisso firmato di Ugolino ed il gruppo dei lavori bolognesi, ci sono seri motivi per supporre che i loro autori abbiano fatto il tirocinio direttamente a Pisa e, più probabilmente, nella bottega di Ugolino di Tedice.

Abbiamo già accennato alle relazioni di Ugolino di

Tedice con suo fratello maggiore Enrico. Ancora una volta ricordiamo che essi appartenevano a differenti correnti nella pittura pisana della metà del XIII secolo. Più stretto fu il legame di Ranieri d'Ugolino con Ugolino di Tedice. Il suo Crocifisso firmato non parla affatto contro una diretta eredità artistica del figlio del padre⁴⁴. Ma l'arte di Ranieri rappresenta già la fase successiva di sviluppo (circa 1280-1285). È più patetica ed inquieta dell'arte di Ugolino, contrassegnata da un'impronta di arcaismo. Ciò si esprime, non fosse che in un particolare gotico così puro, come le gambe incrociate di Cristo, fissate al legno con un solo chiodo. Nella silhouette spiccatamente asimmetrica della figura, per quanto abbia sofferto dal tempo, si sente un crescendo di spunto emotivo. Purtroppo, il Crocifisso firmato di Ranieri è arrivato fino a noi in pessimo stato di conservazione, ciò che rende più ardua qualsiasi comparazione stilistica. Ecco perchè tutte le attribuzioni dello Offner⁴⁵, del Garrison⁴⁶ e del Cuppini⁴⁷, i quali tentano di identificare Ranieri col 'Maestro di San Martino', mi sembrano così poco solide. Particolarmente assurdo è il tentativo di Cuppini di ascrivere a Ranieri dipinti alterati fino all'irriconeoscibilità, in seguito a restauri e ridipinture posteriori (per esempio la Madonna a S. Biagio a Cisarella a Pisa ed il frammento della testa della Madonna sul mercato antiquario⁴⁸. Seguendo questa strada, l'arbitrio nel campo delle attribuzioni diviene veramente illimitato.

È impossibile negare una certa somiglianza fra la testa di Giovanni dal Crocifisso di Ugolino e gli angeli della Madonna del 'Maestro di San Martino' nel Museo Civico di Pisa. Ma questa somiglianza è talmente esteriore che sarebbe massima inconsideratezza trarre su questa base deduzioni lungimiranti. Secondo tutta la sua struttura emotiva, il Crocifisso, intenso per passione, di Ranieri non somiglia affatto a lavori incontestabili del 'Maestro di San Martino' — alle sue Madonna ed Anna con Maria, epicamente calme, nel Museo Civico di Pisa⁴⁹.

Questo magnifico artista, che giustamente ebbe un alto apprezzamento dal Longhi, occupa un posto del tutto particolare nei limiti della pittura pisana degli anni 70-90 del XIII secolo. Non c'è alcun nesso fra lui ed i fratelli Enrico ed Ugolino di Tedice, nonché con Ranieri di Ugolino. È un'individualità spiccata, singolare, che con grande spirito creativo si è valso del retaggio bizantino, in modo ben più creativo di quanto abbia fatto un po' prima Giunta. E questo

è l'ultimo importante pittore pisano del XIII secolo, poiché dopo di lui la scuola pisana non ha più dato un maestro così grande.

NOTE

¹ P. Bacci, *Il 'Campo Santo di Pisa' non è di Giovanni Pisano* (Pisa, 1918), p. 11; P. Bacci, *Un 'Crocifisso' ignorato di Giunta Pisano*, in 'Bollettino d'Arte' (1924-25), p. 244.

² L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani* (Pisa, 1897), p. 181. Cfr. *Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937*. A cura di Giulia Sinibaldi e Giulia Brunetti (Firenze, 1943), p. 65.

³ E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting* (Florence, 1949), p. 214, n. 575.

⁴ *Mostra Giottesca*, p. 65.

⁵ O. Sirén, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert* (Berlin, 1922), pp. 178-187.

⁶ P. Bacci, *op. cit.*, pp. 11-12; *id.*, *artic. cit.*, p. 242.

⁷ O. Sirén, *op. cit.*, pp. 195-198.

⁸ G. Vitzthum und H. Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters*, p. 228 (in *Handbuch der Kunstwissenschaft*, herausg. von F. Burger).

⁹ L. Hautecoeur, *Les primitifs italiens* (Paris, 1931), p. 51.

¹⁰ E. Sandberg-Vavalà, *La Croce dipinta italiana* (Verona, 1929), pp. 696-705.

¹¹ L. Coletti, *Die frühe italienische Malerei, I. Das 12 und 13 Jahrhundert - Giotto* (Wien, 1941), p. XXV.

¹² O. Sirén, *op. cit.*, pp. 198, 203.

¹³ E. Garrison, *op. cit.*, pp. 14, 31, 150, n. 390, p. 199, n. 514, p. 232, n. 645. Cfr. *Id.*, *Post-War Discoveries: Early Italian Paintings-I*, in 'Burlington Magazine' (1947), pp. 148-151, II, *ibid.*, p. 216.

¹⁴ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo* (Torino, 1927), pp. 990, 1037, n. 42.

¹⁵ P. D'Ancona, *Les primitifs italiens du XI^e au XIII^e siècle* (Paris, 1935), p. 81.

¹⁶ R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in 'Proporzioni' (1948), II, p. 34.

¹⁷ 'Burlington Magazine' (1936), LXVIII, p. 73.

^{17a} Contiene una pubblicazione del Crocifisso d'Ugolino di Tedice l'articolo di M. Scerbaciowa, in corso di stampa nel Numero 4 delle 'Brevi Informazioni dell'Eremitaggio' (in russo).

¹⁸ Simili scritte s'incontrano sulla Croce di Berlinghiero Berlinghieri (E. Sandberg-Vavalà, *op. cit.*, fig. 154) e sul Crocifisso di Giunta (Mostra Giottesca, fig. 15 a, 16 a).

¹⁹ La cartella con la firma, evidentemente, trovava la sua continuazione nella base segata della croce. Il testo completo della firma del pittore sono incline a ripristinare come segue: *Ugolinus quondam Tedici me pinxit*.

²⁰ E. Garrison, *op. cit.*, nn. 578, 546.

²¹ Cfr. R. Longhi, *op. cit.*, pp. 11-12.

²² E. Garrison, *op. cit.*, n. 533.

²³ E. Garrison, *op. cit.*, n. 577. E. Sandberg-Vavalà (*op. cit.*, pp. 687-689), P. Bacci (*op. cit.*, p. 249) e R. Longhi (*op. cit.*, p. 33) attribuiscono questo Crocifisso a Giunta stesso, G. Sinibaldi e G. Brunetti (*Mostra Giottesca*, p. 57) e E. Garrison (*op. cit.*, p. 215) alla sua scuola. Dopo la pubblicazione del Crocifisso ripulito di Giunta a S. Domenico a Bologna

tendo verso la seconda opinione. Cfr. le mie osservazioni nel 'Burlington Magazine' (1936), LXVIII, p. 68.

²⁴ E. Garrison, *op. cit.*, nn. 532, 500.

²⁵ E. Garrison, *op. cit.*, n. 450. La data proposta dal Garrison (1255-1265) mi sembra un po' tarda.

²⁶ E. Garrison, *op. cit.*, n. 521. Cfr. V. Lasareff, *Ueber eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder*, in 'Art Studies', 1931, p. 12.

²⁷ L. Venturi, *Alcuni acquisti della collezione Gualino*, in 'L'Arte' (1928), XXXI, p. 69, figg. 1-2; E. Garrison, *op. cit.*, n. 447. Anche questo Crocifisso, proveniente dalla collezione Gualino, sono incline, dopo la ripulitura del Crocifisso di S. Domenico, a considerare non opera di Giunta stesso ma solo della sua scuola.

²⁸ E. Garrison, *op. cit.*, nn. 524, 450, 483, 575; E. Sandberg-Vavalà, *op. cit.*, fig. 450, 63.

²⁹ E. Garrison, *op. cit.*, nn. 243, 500.

³⁰ E. Garrison, *op. cit.*, n. 511.

³¹ I crocifissi di Enrico e di Ugolino hanno solo un punto di contatto: l'identico ornamento a gradino.

³² Su questo vedi le mie note nell'articolo citato: *New Light on the Problem of the Pisan School*.

³³ *Ibid.*, p. 68.

³⁴ O. Sirén, *op. cit.*, pp. 221-225.

³⁵ E. Sandberg-Vavalà, *op. cit.*, pp. 844-861.

³⁶ E. Garrison, *op. cit.*, nn. 461, 568, 545. Cfr. *Mostra Giottesca*, p. 149.

³⁷ C. Brandi, *Il Crocifisso di Giunta Pisano in S. Domenico a Bologna*, in 'L'Arte' (1936), XIV, p. 90.

³⁸ E. Sandberg-Vavalà, *op. cit.*, pp. 848-85, figg. 533, 538; *Mostra Giottesca*, pp. 148-149; R. Longhi, *op. cit.*, p. 40; E. Garrison, *op. cit.*, n. 559.

³⁹ E. Sandberg-Vavalà, *op. cit.*, p. 853, fig. 535, tav. III; *Mostra Giottesca*, pp. 150-151; R. Longhi, p. 40; E. Garrison, *op. cit.*, n. 547.

⁴⁰ E. Sandberg-Vavalà, *op. cit.*, p. 855, fig. 536, 539; E. Garrison, *op. cit.*, n. 549. Il Garrison attribuisce al 'Borgo Crucifix Master' altre due opere — un disco con Cristo benedicente (n. 595) e le figure della Vergine e di Giovanni a Washington (n. 605).

⁴¹ E. Sandberg-Vavalà, *op. cit.*, pp. 858-861, figg. 65, 540; R. Longhi, *op. cit.*, p. 33; E. Garrison, *op. cit.*, n. 449. Io non ho sufficienti motivi per attribuire questa Croce astile a Giunta Pisano. Quest'opera eccellente rappresenta una tappa di sviluppo già più tarda (circa 1260-1270).

⁴² O. Sirén, *op. cit.*, pp. 221-222, fig. 82; E. Sandberg-Vavalà, *op. cit.* pp. 845, 855; *The Philip Lehman Collection, New York. Paintings*. By Robert Lehmann (Paris, 1928), tav. LIX, LX; L. Venturi, *Italian Paintings in America* (New York, 1933), tav. IV; L. Coletti, *op. cit.*, p. XXV; *Mostra Giottesca*, p. 150; E. Garrison, *op. cit.*, n. 605.

⁴³ Per rendere più comprensibili gli stretti rapporti di Bologna con Pisa, Roberto Longhi (*op. cit.*, p. 40) ha avanzato l'ipotesi di ripetute dimore di Giunta nell'Emilia.

⁴⁴ E. Sandberg-Vavalà, *op. cit.*, pp. 705-706; E. Garrison, *op. cit.*, n. 575.

⁴⁵ L'Offner è stato il primo ad attribuire la Madonna e Anna con Maria nel Museo Civico di Pisa a Ranieri di Ugolino. Vedi E. Garrison, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ E. Garrison, *op. cit.*, p. 26, nn. 196, 392, 575, 636. Accettando l'attribuzione di Offner, Garrison vi unisce anche una testa della Vergine, che si trovava nel 1946 sul mercato antiquario. Garrison data troppo

tardi la Madonna (1285-1290) ed Anna con Maria (1290 circa). Entrambe le icone furono eseguite non più tardi dell'ottavo decennio.

⁴⁷ L. Cuppini, *Ranieri di Ugolino*, in 'Commentari' (1952), III, pp. 7-13. Cuppini accettò senza discutere tutte le attribuzioni dell'Offner e del Garrison, aggiungendovene un'altra nuova — la Madonna, completamente ridipinta, a S. Biagio a Cisanello.

⁴⁸ L. Cuppini, *op. cit.*, pp. 6-7, 11.

⁴⁹ Longhi (*op. cit.*, p. 34) pure considera il 'Maestro di San Martino' come un maestro indipendente. Ma io non posso acconsentire alle sue attribuzioni al 'Maestro di San Martino' della 'Madonna' nella coll. Acton, del 'Monaco davanti a San Francesco' nella raccolta Johnson a Philadelphia e di una mezza figura di 'Cristo benedicente' nel Museo di Pisa. Particolarmente la 'Madonna' Acton è, secondo me, un indubbio lavoro fiorentino, fine XIII secolo. Cfr. E. Garrison, *op. cit.*, n. 12.

GIOVANNI TESTORI

INEDITI DEL CERANO GIOVINE

LA Mostra dei 'Manieristi piemontesi e lombardi del seicento' che, a cura del Museo Civico di Torino e del Centro Culturale Olivetti, è stata allestita con così felice successo, a palazzo Madama, tra lo scorcio della primavera e l'inizio dell'estate, mi offre l'occasione propizia per tornare su uno dei punti nevralgici di quel drammatico momento della cultura figurativa, quello intendo che vide la formazione del Cerano: tanto più che nel catalogo relativo alla suddetta esposizione, riferendomi all'importanza di alcuni inediti, m'ero impegnato a produrli e commentarli 'in extenso'.

Son sempre stato d'avviso e ancor più lo sono ora che, ove, in accordo ai desideri espressi per scritto e per voce da chi ha cura e amore per le cose dell'arte, la Mostra di Torino si dovesse un giorno rifare, allargata, nella sede che più le compete, cioè a Milano, e ove, in tale occasione, si intendesse introdurre l'argomento, com'è buon uso, con un gruppo di 'precedenti', la parete centrale di quella sala dovrebbe essere riservata a Gaudenzio, e, poiché eseguito a Milano e a Milano tuttora conservato, a quel ciclo che, poco prima di morire (1546) il Ferrari dipinse per la chiesa di S. Maria della Pace.

Circa le opere da apporre, in quell'augurabile eventualità, sulle altre pareti, mi sembra d'aver così a lungo discusso nella prefazione alla Mostra torinese, da risultar inopportuno ripetermi: tuttavia, riassumendo e richiamando brevemente, il centro della parete dirimpetto a quella del Ferrari dovrebbe toccare al Tibaldi, dal quale si dovrebbe poi scendere per

giunger, da una parte fino al Rosso e al Berruguete, dall'altra fino al Bassano e al Tintoretto, da un'altra ancora allo Sprangher e a Cornelius; e quest'ultima sarebbe la parete delle difficoltà e delle ambascie più sottili.

Che se poi, di questi 'precedenti', si volessero esperir le prove dirette, si potrebbe prospettare una saletta, una saletta intendo di passaggio, nella quale fossero esposte cose come le due copie, malmesse e tuttavia ripristinabili, che il Cerano cavò da prototipi del Bassano (Novara, Museo Civico), la 'Vergine col figlio' che sempre G. Battista trasse da un originale del Boltraffio (Milano, Racc. Privata) e questa copia [tavola 5] con inserto variato, da una 'Resurrezione' di Altobello Meloni (Busto Arsizio, Racc. Privata), inserto che, ove non bastasse la qualità della materia e il modo di volgere l'intellettualismo lunatico del Meloni in appiattimento e sudore di carni, denuncia da solo l'autore, tanto v'è tipico il pensiero di involger il corpo di Cristo nel manto che si fa nell'un tempo protezione e prigionia.

E non abbiamo esemplato così che il primo degli otto 'desperados' che erano a Torino e dei dieci o dodici che, nell'eventualità di una nuova edizione, a Milano potrebbero diventare: il primo e tuttavia quello che della gran crisi diventerà subito il regista.

Di quanto degli altri dovrebbe essere esposto in tal saletta di passaggio, mi sembra più opportuno parlare via via, nei saggi che verranno dedicati ai singoli artisti; saggi che la Mostra di Torino, si spera, inviterà a riprendere anche da parte di altri studiosi compromessi e specializzati in materia.

Per tornare al progetto d'una Mostra completa, la parete cui guardare nell'immaginaria sala introduttiva (e proprio perché nella recente occasione torinese per il formato stesso dell'opere esposte, s'è guardato più alle altre) sarebbe quella di Gaudenzio; Gaudenzio che, secondo ha indicato di recente Roberto Longhi è uno dei 'due maggiori spiriti del cinquecento lombardo', essendo l'altro il Luini; e, naturalmente, pensando che il Savoldo, il Moretto e il Moroni siano, di quel cinquecento, i maggiori 'corpi'.

Ora se gli amici torinesi e vercellesi vorranno veramente concludere quella Mostra di Gaudenzio che da tanto tempo e tanto giustamente è nei loro progetti, si riuscirà a vedere, e a studiare, date e opere alla mano, non solo la piena di poesia di cui Gaudenzio fu capace, ma altresì gli anticipi sorprendenti di cui seppe segnare la sua carriera e i non meno

sorprendenti annunci. Circa i quali, non v'ha dubbio che primo fra tutti risulti quello d'aver iniziato la processione figurativa che da festosa e domenicale che fu in lui e nei suoi stretti seguaci, gli avvenimenti degli ultimi decennî del cinquecento, stringendo attorno ai sacri emblemi strazi e rovine, trasformeranno in tetra e funerea.

Insomma il teatro dei Sacri Monti e per quel che riguarda la pittura, la 'rappresentazione teatrata' nella cultura del Nord resterà un fatto centrale per più di un secolo (la prima cappella del Ferrari a Varallo è infatti del 1523, quella del Nuvoloni a Orta è del 1603; senza contare i numerosi epigoni morazzoniani, nuvoloniani e misti che lavoreranno a tutti e quattro i Sacri Monti, fino alle soglie del settecento). E neppure qui è il caso che mi ripeta.

Nella prefazione, dunque, alla Mostra torinese, al punto di provare che nel 'Cerano preesistette un terreno di partenza profondamente gaudenziano' appoggiavo tale affermazione a un gruppo di inediti, i quali per essere tematicamente legati e legati fin alla ripetizione, fan corpo unico e ben esprimono il formarsi del lato più corale, ovvero è meglio innico, della pittura del Crespi e come questo lato si sia posto subito in relazione con l'altro, più sottile e 'privato'.

Difficile, infatti, fino a ieri, passare dalle opere a lui concordemente riferite avanti lo scoccare del secolo a quelle in cui più distesamente si realizzò il suo sogno di 'tender la catastrofe sul filo supremo dell'inno', come i quattro 'teloni' carliani (1602-1603) o quel rovinoso capolavoro che è il 'Battesimo di S. Agostino' — Milano, S. Marco — (1618), opere che formano del Cerano anche la gloria maggiore: difficile, s'intende, ancorchè si fosse abbastanza ben intuito che la componente da considerare in quel passaggio era Gaudenzio. Una componente che diventa, via via, come un dorso: sia pur contraddetto e sia che, come suggerì il Del-l'Acqua (1942), vi si debbano considerare implicati i contributi dei 'teleri' veneti, né solo del Tintoretto e del Bassano, ma anche, come qui si propone, del Veronese. Bisogna però specificare subito che gli uni e gli altri contributi il Cerano li accolse attraverso l'esempio dei cicli tesissimi dei Tibaldi, nei quali oltretutto egli vedeva già lombardamente deformato quel tanto di romanismo che poteva interessargli. Non mancherà di stupire che i primi inediti del gruppo, le due tempere con 'L'Annunciazione' e 'La Visitazione' [tavole 6 e 7] sian rimasti fin qui ignoti, in quanto la loro ubicazione è niente meno che la sacrestia di S. Maria presso

San Celso, una chiesa insomma che avrebbe dovuto essere frequentata da chi ama il Cerano non tanto per la foscoliana ragione che vi si trovò il suo sepolcro, quanto per quella criticamente più ragguardevole che vi si trovano alcuni suoi affreschi (i voltini delle navate), oltre a quel quadro non mai ben capito, forse perché non mai ben visto, che è il 'Martirio di S. Caterina', opera della maturità che anticipa il Cairo; e, come fortemente sospetto, anche alcuni frammenti autografi di scultura¹.

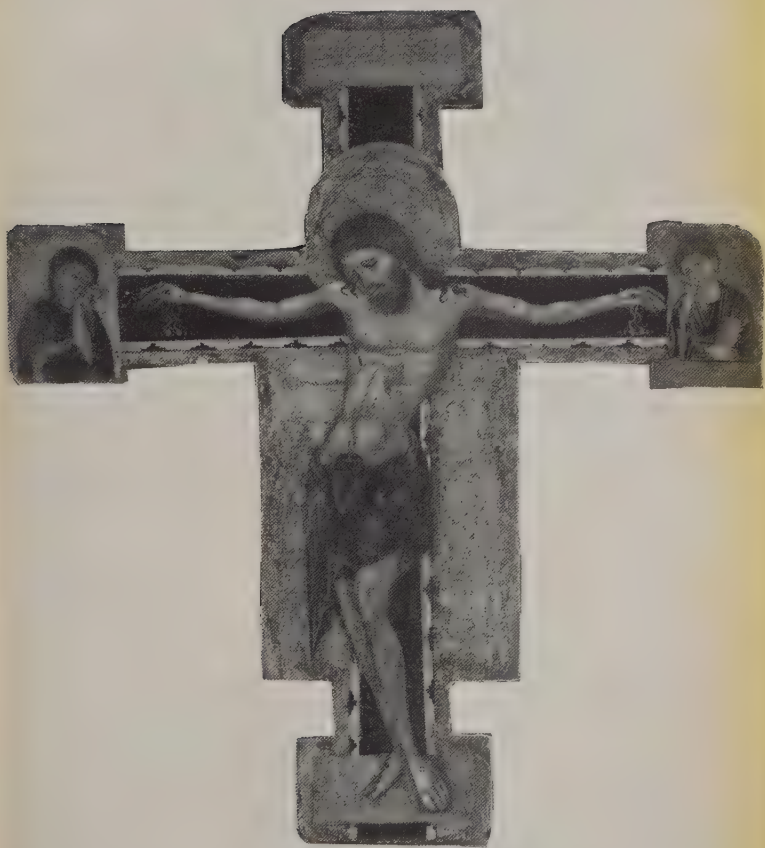
In queste due tempere, da assegnarsi subito dopo il '90, gaudenziana non è solo la regia delle scene, ma fin la materia che sembra esemplata su quella degli affreschi del Ferrari: su quella materia, voglio dire, tra paesana e culta, dove nello stesso tempo in cui s'avverte il premere dolce e carnoso del mondo naturale, si nota l'accentuarsi d'una volontà 'intellettualistica'².

Ora questa fu proprio una delle ragioni che spinsero i milanesi a guardare con insistenza al Ferrari, quando dovettero assolvere impegni di gran momento; intendo questa dialettica e fors'anche la cara serenità che significò capacità di sentimenti e di bellezza, con cui Gaudenzio seppe tener in equilibrio tale dialettica, equilibrio per altro che ai milanesi non riuscì più di ripetere.

Infatti mentre nel Ferrari lo stipamento delle scene derivava da ragioni difficilmente districabili tra la calca della folla che vuol assistere a tutti i costi al fatto e quelle d'una certa incapacità a sostenere il vuoto dell'anima, nel Cerano (e queste due tempere lo dimostrano chiaramente) tale stipamento si condensa tutto nella paura di quel vuoto, anzi di quel precipizio.

In questi due inediti tale differenza si coglie anzi nel momento iniziale: tanto più probante tuttavia, se nel primo piano della 'Visitazione' il vecchio par costretto a una funzione di cariatide ingombrante e le vesti della Vergine e di Anna si dilatano come lastre a tal punto e a tal punto si solidificano, da rendere improbabile l'abbraccio verso cui pure le due donne si dispongono: e se, nell' 'Annunciazione', il volo dell'angelo, episodio bellissimo di maniera, sembra disposto per creare tra sé e Maria una situazione di 'difficoltà', non propriamente e solo 'registica'.

Nessun dubbio che, nella sua prestanza, l'angelo ritenga qualcosa della gioventù che Gaudenzio aveva raccolto dai campi e dalle valli e aveva poi mandato a educare nelle 'scholae' religiose, ma i riccioli si impastano di profumi



1 - Ugolino di Tedice: 'Crocifisso'

Leningrado, Eremitaggio



2 - Ugolino di Tedice: 'Crocifisso' (particolare)

Leningrado, Eremitaggio

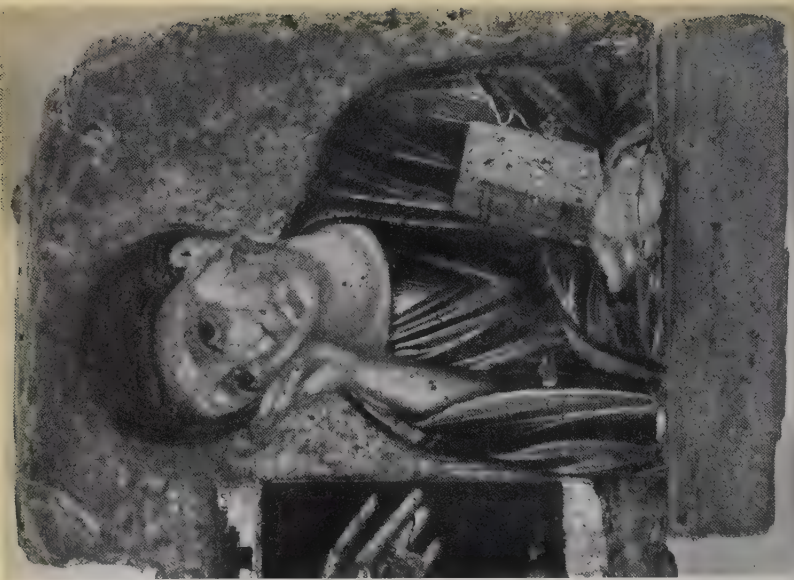


3 - Ugolino di Tedice: 'Crocifisso' (particolare)

Leningrado, Eremitaggio



4 a, b - Ugo di Tedice: 'Maria e Giovanni dolenti'



Leningrado, Eremitaggio



5 - Cerano: 'Resurrezione di Cristo' (da A. Meloni)

Busto Arsizio, racc. priv.



6 - Cerano: 'Annunciazione'

Milano, S. Maria presso S. Celso





8 - Cerano: 'I ss. Domenico e Carlo B.'



Milano, S. Maria del Vigentino



9 - Cerano: 'Resurrezione di Cristo'



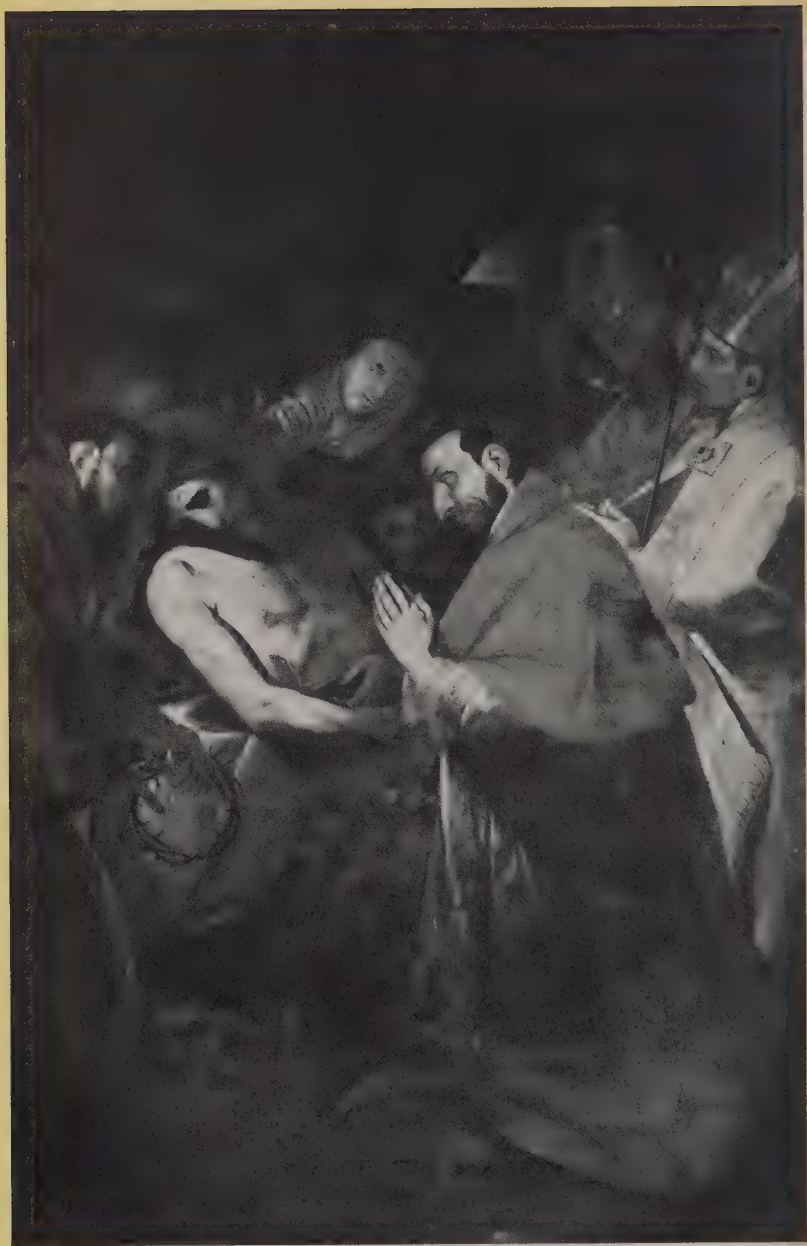
10 - Cerano: 'Annunciazione'

Milano, S. Maria del Vigentino



11 - Cerano: 'Visitazione'

Milano, S. Maria del Vigenino



troppo pregiati, lo sguardo s'immalinconisce per ragioni non solo d'adolescente stupore e le dita s'assottigliano per costume di raffinatezza. Quanto alla folla della 'Visitazione', dove appare una testa di vecchio tanto morazzoniana da indurre a credere che già in quegli anni fosse iniziata tra i due maestri la trama dei rapporti, essa dà la misura di come sotto Gaudenzio e attraverso il Tibaldi, potesse rispuntare lo studio dei 'teleri' veneti: infatti la ragazzina grassoccia che addita e parla con chi le sta sotto, è quasi esattamente a mezzo tra qualche popolana delle cappelle di Varallo e qualche nobile dei cicli veneziani.

L'importanza tuttavia di queste due opere si precisa ed aumenta, non appena si passa a considerare il secondo gruppo che è nella chiesa milanese di S. Maria del Vigentino /tavole 8, 9, 10, 11, H/ dove esse si ripetono in formato minore, accrescendo, nello stesso tempo in cui diminuiscono quello 'corale', la loro inclinazione 'privata'³.

Quale doveva essere in origine il ciclo, di cui pubblichiamo qui i particolari di miglior conservazione, non è difficile immaginare: un'ancona centrale a tre scomparti e tutt'attorno, a far corona, le tavolette dei 'Misteri'.

Difficile invece provare se il simulacro centrale, cui pure si dovevano rivolgere i santi Domenico e Carlo, simulacro che venne sostituito nel '700 con una scultura in legno, fosse anch'esso una pittura ovvero una scultura.

A inclinare verso questa seconda ipotesi, del resto assai suggestiva, sono la ben nota attività e ricorrente preferenza sculturale del Cerano, e il fatto che la sostituzione sia avvenuta non con copia in pittura, ma con copia in scultura.

Se così veramente fu, il tema sarebbe dunque quello che il Cerano di lì a poco avrebbe rappresentato in pittura nella pala della Sabauda, della quale è parola in una nota. Raccolto l'interrogativo circa la ricostruzione dell'opera, convien studiare da presso le singole componenti del mondo culturale che vi si esempla.

Partiamo pure dagli scomparti maggiori, quelli coi santi Domenico e Carlo: e notiamo subito come la temperatura figurativa vi sia altissima: dal ramo di gigli in S. Domenico, cavato come da una colata di cera, al viso ombrato di acidità rosa e violette, dal contrasto del manto sul bianco della veste, ai particolari lavorati con gusto sottile e nervoso, del rosario della medaglia e del piccolo cranio, amuleti, si direbbe, più che oggetti di meditazione, che ritroveremo talquali, anche se estratti da una materia infinitamente più estenuata, nel

‘S. Francesco’ della mia raccolta e in quello del Museo del Castello: dal pastorale, nel Borromeo, che sarebbe pezzo di fermezza ancor cinquecentesca ove la luce, gocciando, non ne minacciasse le solidità, alla mano incerta se benedire o carezzar il gran vuoto, che invano la cotta cerca d’occupare; dalla ‘natura morta’ studiosa, ma bellissima, di sinistra, alla testa del santo.

Ma, in essa, la disperata volontà fisionomica induce anche ad altro. Infatti vien da pensare che il Cerano l’avesse lavorata inseguendo la memoria d’una persona ben conosciuta!

È comunque evidente che qui siamo davanti a uno dei primi ‘ritratti’ del Borromeo da porre vicino, almeno mentalmente, a quelli eseguiti, con ogni probabilità, dal Meda e dal Figino, quest’ultimo, ritrattista ai suoi tempi assai celebrato. È in ogni caso certo che il Procaccini, il Morazzone e fin il Tanzio dovettero partire da questa ‘fondazione’ ceranesca della ritrattistica carliana; per non parlare di Daniele che, del Cerano, dimostrerà di prediligere proprio questi inserti di disperata psicologia.

Ma a potersi misurare con l’immagine del Borromeo, è anche il senso di tutta la carriera del Crespi: infatti appena la si segua nelle sue variazioni, da questa, precocissima, a quest’altra estratta da un inedito ‘Compianto sul corpo di Cristo’, della chiesa di S. Stefano — circa il 1600 — /tavola 12/ a una terza, di anni più maturi, quale potrebbe essere la Pala di S. Gottardo (circa 1612), si vedrà come essa tende via, via, a trasformarsi da disperatamente psicologica in in deliberatamente allusiva e, quasi, emblematica. Che è il senso appunto della carriera del Cerano: carriera, come s’è più volte detto, tessuta tutta su una trama continua di annunci e di riprese. Per restare con la nostra ancona, in una tavoletta dei ‘Misteri’, quella della ‘Resurrezione’, /tavola 9/, ecco l’idea prima e di timbro ancor fiorentino-tibaldiano, che si realizzerà in pienezza solo nel 1625, con la ‘Pala’ di S. Vittore in Meda.

Il tema del Cristo che sollevandosi dal sepolcro tenta di liberarsi dallo stendardo che invece ancor più lo imprigiona, tema che avevamo visto accennato nell’inserto della copia da Altobello, qui raggiunge una prima, convinta affermazione plastica, anche perchè vi corrisponde quello analogo cui son costretti le figure dei soldati.

La testa poi della guardia che, per un gioco prospettico logicamente insostenibile, appare sul fondo, è già soffio di

spire, michelangiolismo disintegrato dai trapassi tibaldiani, spasimo incontrollato, di cui si riempiranno, via via, le tele del Cerano, a cominciare da quel capolavoro che è la 'Messa di S. Gregorio' in S. Vittore a Varese (circa 1602).

Ed eccoci, infine, alle due tavolette dei 'Misteri' nelle quali tornano le composizioni delle tempere di S. Maria presso S. Celso: ma a distanza ravvicinata e con un inserto 'alla Rosso Fiorentino' nella 'Visitazione' (un Rosso naturalmente visto dalla Valsesia) e con una materia in ambedue più cedevole, pressata ed ambigua, una materia che allunga e torce le figure, acuendone i particolari più seducenti di luce e di ombra.

Certe cose, infatti, che nelle tempere sembravano ancor gesti di figure atteggiati a rappresentar pateticamente una parte, qui diventano difficoltà e compiacimento: lo sguardo dell'angelo là inebetito e ora perduto: l'abbraccio delle due donne, là improbabile e ora palese esibizione di arresto, di rifiuto.

Poichè tutto induce a ritenere che i due gruppi, quello di S. Maria presso S. Celso e quello dell'Assunta del Vigen-
tino, si distanzino di pochissimo tempo, un anno o due al massimo, ci si offre qui la possibilità di cogliere nella fase iniziale, e per giunta su uno stesso tema, la duplice vocazione del Cerano, quella della poesia 'privata', su cui più premettero le sollecitazioni delle 'maniere' cinquecentesche, e quella della poesia 'corale', su cui più premette la tradizione gaudenziana; duplice vocazione che se di sovente procederà divisa, di tanto in tanto s'unirà a creare le opere più alte e nella loro folta complessità, più umanamente laceranti.

Così, avverandosi nell'atto stesso di rapportarsi alle forme e agli spiriti delle varie tradizioni, la dialettica difficile ed angosciata del maestro novarese si dichiara subito ineluttabile prigioniera, drammatica e insolubile 'ubi consistam' del suo destino. Da potergli dedicare come immagine, proprio quella a lui carissima della figura del Cristo che, tentando di liberarsi maggiormente s'involge nel suo stendardo.

E si sa che il Cerano, tra il '90 e il '95, con queste opere è appena agli inizi: le dipendenze continueranno ancora per qualche anno, così come i riporti e i ricuperi.

Proviamo a pensare: da una parte, e tuttavia non troppo lontano, il barocchismo così sottilmente in bilico tra il Tibaldi e il Ferrari, del 'Presepe' della Sabauda; dall'altra le prove quasi perverse del 'S. Sebastiano' del Castello, dov'è un riferimento ai Procaccini venuti dall'Emilia coi loro complessi

‘aristocratici’, lo ‘Sposalizio di S. Caterina’ della Racc. Longhi, dove le figure sono colte in stato addirittura metamorfico, o il ‘Michele Arcangelo’ sempre del Castello, che che rappresenta uno dei massimi punti di confluenza da noi della Scuola di Haarlem. Subito più avanti il ‘S. Gerolamo’ della Spada, restituito al Cerano dal Longhi e pubblicato dallo Zeri (1954), sembra raccogliere tutti questi disparati umori in una sorta di grovigliosa statua di membra lasciate dal sudore che ne esalta la contorsione difficoltosa e lo spasimo.

Ma di lato a queste sottigliezze, ecco, subito la controparte ‘corale’ che oggi possiamo conoscere ‘ab initio’, per via delle due tempere qui prodotte di S. Maria presso S. Celso. Il che sta a dimostrare come i gemiti che nella maniera rinascimentale eran stati dello spirito, diventino nel Cerano e con lui e per lui nella crisi di tutti i milanesi, gemiti della carne e delle viscere del popolo medesimo.

A questo punto se si vuol cogliere il nostro maestro in una delle prime prove d’accordo, basterà rimeditre le due ‘Scene’ bibliche del Museo Tadini di Lovere restituitegli dal Longhi e rese note dalla Gregori, su questa stessa rivista, nel 1952.

Meno piano, ma non meno utile, sarebbe invece prospettare cosa mai avessero potuto dire il Lomazzo, il Meda e il Figino, nel vedersi crescere in città un tale ribelle oltranzista, un tale ‘desperado’.

Il capitolo è ancor tutto da scrivere, ma qualcosa può fin d’ora accennarsi. Mentre infatti per il Figino il problema sembra da rimandare a quando gli studi ne avranno ricostruita in modo sufficientemente concreto la figura, pur potendosi aprire fin d’ora l’interrogativo circa le ante dell’organo del Duomo, non finite prima del ’95, per il Meda si può già inferire che le sue ideazioni architettoniche, come la facciata di S. Stefano (1599), presentano nell’estenuazione di vuoti e di pieni, sofismi cui non è possibile ritenere estraneo il genio complicato e alterno del Cerano che appunto in quegli anni andava inserendosi nel pressochè totale ‘tibaldismo’ della capitale lombarda.

Per riprovar ciò anche materialmente, basti ricordare che il Tibaldi muore nel ’96, che a Milano egli era di nuovo solo nel ’95, essendo stato fin da dieci anni prima in Spagna; e che quelli dal ’90 al ’95 son proprio gli anni in cui il Cerano andava realizzando nella capitale lombarda le ricchissime premesse del grande maestro ticinese.

NOTE

¹ Poiché siamo 'in loco' e malgrado l'opera appartenga a una fase più avanzata di quella cui il presente studio intende attenersi mi sembra opportuno dir qualcosa intorno alla pala con la 'Statua della Vergine di S. Celso venerata dai santi Francesco e Carlo' che è alla Sabauda di Torino.

Il simulacro infatti intorno al quale il Cerano ha raccolto i due santi, è quello del Fontana, il 'divino Annibale', ma con l'inserito di due putti che alla statua della Chiesa di S. Maria presso S. Celso dovrebbero esser stati aggiunti da G. G. Procaccini: con ogni probabilità anzi intorno al 1602, comunque non oltre il 1609, anno in cui cessano negli archivi della Chiesa le notizie relative a pagamenti e commissioni al maestro bolognese.

Ora, poiché i due angeli sono tal quali quelli che il Cerano aveva già dipinto nell' 'Arcangelo Michele' del Castello, opera da porre subito dopo il '90, e poiché nella pala torinese quei putti son dipinti con la materia variabile delle figure di carne e non con quella delle figure di marmo (la Vergine e i putti del piedestallo) si deduce non solo che G. G. Procaccini ha cavato l'idea per la sua aggiunta sculturale dalla pala del Cerano (il che riprova l'intensità di rapporti fra i 'desperados' milanesi) ma altresì che l'opera del Cerano è da situarsi un po' prima del '9, e con qualche anticipo sul tempo proposto nel 'Catalogo' della Mostra di Palazzo Madama.

Tutto ciò ove non s'intenda riesaminare l'attribuzione medesima di quelle aggiunte (attribuzione che per quanto consta non ha appoggi concreti) e trapassarla direttamente a lui, Cerano: il problema è tuttavia da rimandare a quando del Crespi e del Procaccini si sarà ricostruita in qualche modo l'attività sculturale, per ora limitata a quanto emerge dalla breve nota di S. Vigezzi (vedi 'Rivista d'arte', 1933).

² Con ogni probabilità le due tempere sono da identificarsi con quelle che il Torre nel suo *Ritratto di Milano* (1719) cita come esistenti presso 'il Capitolo dei Signori Deputati della Parrocchia di S. Maria presso S. Celso'. Esse si trovano inoltre citate e con l'esatta attribuzione al Cerano, in una guida manoscritta dei primi dell'ottocento, conservata nell'Archivio della Chiesa, la cui conoscenza e consultazione devo alla cortesia di Don Maggi che mi è grato qui ricordare.

³ Originariamente l'ancona si trovava nel Convento del Castellazzo e cioè appena fuori di Porta Vigentina, dov'era ancora nel 1632. Mancano ulteriori notizie, ma non è improbabile che il convento sia stato soppresso subito dopo.

Dell'importanza dell'opera si viene in chiaro rammentando che a decorar la Cappella in cui, dopo la rimozione dalla sede originaria, l'ancona venne collocata, sia stato chiamato quel Melchiorre Gherardini che, del Cerano, oltre che aiuto, era genero. Il Cotta (*Museo Novarese*, 1709) dà notizia che durante i funerali del maestro, sopra la bara, era stato issato un 'Ritratto' eseguito dal Gherardini: una volta che di Melchiorre si pervenisse a conoscere qualche sicura prova ritrattistica, sarebbe utile poter dimostrare che il 'Ritratto' in parola sia quello che in una raccolta privata di Milano passa come 'Autoritratto' del Crespi, ma che del Crespi non par possedere la pienezza di materia e di dramma, quantunque sia formalmente assai prossimo a lui.

ANDREINA GRISERI
PER UN PROFILO
DI GREGORIO DE FERRARI

LA parabola della fortuna critica di Gregorio de Ferrari ha seguito una traiettoria comune per lo più a molti pittori del '700 italiano, per i quali la genericità di un giudizio sbrigativo e di comodo si è imposta con la forza dei luoghi comuni, puntando su alcune opere di necessità assai note, senza per altro intenderle nella loro giusta misura e proporzione; con un regresso evidente rispetto alla diligenza delle stesse fonti contemporanee, cui si ricorre sempre con profitto certo, ma in questo caso anche maggiore.

Così per Gregorio de Ferrari, scorrendone la scarsissima bibliografia, si passa dalla *Vita* stesa dal Ratti nel 1769, preziosa anzitutto per il catalogo foltissimo delle opere, alle osservazioni del Lanzi, alle note dell'Alizeri nelle varie Guide del 1846, 1864, 1875, per giungere ad un fugacissimo accenno limitativo del Suida (*'Genua'*, 1906), e alla voce veramente esigua, anonima, del *Künstlerlexikon* del Thieme Becker, nel 1915; salvo a riprendersi, a contatto delle opere, nei cataloghi stesi in occasione delle Mostre del '600 e '700 genovese, nel 1937 e 1947, che ci appaiono oggi come buon avvio ad una rivalutazione, in quanto, presentandone alcune opere scelte, rilevavano l'importanza di quella pittura¹.

Gregorio de Ferrari fu in realtà una delle *'personae primae'* e tra le più vivaci, operanti in quella pur vivacissima fucina di vere anticipazioni che si formò a Genova, con singolare apertura ed ampie diramazioni culturali, negli ultimi decenni del '600. E, come tale, l'artista fornì spunti vivissimi a tanta decorazione *'rocaille'*, e fu amato da Fragonard, per la libertà e la capacità singolare di ridurre ogni motivo in un racconto colorato e felice, trasposto nella lievità di una pittura trasparente e sensuosa, dove nulla indulge alla retorica; proprio in virtù della convinta soluzione poetica che rilega in profondità nuova ogni cosa; trasponendola con una esaltante tenerezza, che fu sicuramente attuale nell'ambito del più intelligente '700. Sicché quando si producessero le fila e la trama di questi incontri, specialmente dei francesi, con genovesi, romani, e napoletani, non mancherebbero le sorprese sicure e ne verrebbe una chiarificazione utile per

più versi, nell'ambito d'un secolo che si suole intendere con 'orgoglio e pregiudizio' soverchiamente perduranti.

Venuto di Porto Maurizio, dov'era nato nel 1647², in Genova, verso il 1665, Gregorio de Ferrari passò, sempre stando alla fonte del Ratti, nella scuola del Fiasella. In realtà, che egli si staccasse giovane dal Sarzana era rilevato chiaramente dallo stesso Lanzi, quando affermava, concordemente al Ratti, che 'quelle massime non eran conformi al genio dello scolare, portato naturalmente a qualche cosa di più libero e di più grande'. E fu accogliendo il suggerimento di quella natura e dei nuovi propositi che lo avevano staccato dalla pittura, tutt'altro che scarsa, ma a lui incomprensibile del Fiasella, ch'egli, sicuramente intorno al 1669, anno della morte del Sarzana, si recò a Parma, com'era ormai consuetudine per i genovesi; rimanendovi con ogni probabilità fino al 1673, studiando puntualmente e copiando sulle opere del Correggio.

In séguito quelle copie, come ripetono le fonti, piacquero e furono acquistate dal Mengs. Il Lanzi ricorda tra queste, espressamente, una 'copia diligentissima della gran cupola', la stessa crediamo, che nel 1846 già si trovava in Genova all'Accademia Ligustica, dove la ricorda l'Alizeri stendendo la prima edizione della sua Guida: 'l'Assunzione di Maria, copia di Correggio in Parma, eseguita da Gregorio de Ferrari, caldo imitatore di quel sommo'. L'opera *[tavola 13]* è ancor oggi nei depositi dell'Accademia³, e la si riproduce soprattutto per dar modo di seguire il primo inizio del pittore, accanto ad un maestro da cui egli trarrà in seguito gli spunti più felici della sua pittura.

Una appassionata esercitazione, fedelissima nell'impianto, ma con varianti essenziali, ed indicative, quale ad esempio la morbida pasta di colore, quasi una firma chiara seppure inaspettata.

È già in questa primizia giovanile è un soffermarsi compiaciuto sugli 'scorti difficili', 'le arie dolcissime dei volti'; in più un assottigliarsi delle forme, un avvitarci dei panneggi, un addensarsi frenetico in viluppi appena interrotti da nubi prepotenti; e nel colore acceso, tinto di rossi ed azzurri, il presentimento di una tavolozza di gusto settecentesco.

Ma il risultato degli studi di Gregorio a Parma è piuttosto da misurarsi nelle opere genovesi immediatamente seguenti: certo tra i primi ed i più alti esempi che l'ascendente dell'amatissimo Correggio abbia suggerito sullo scorcio

tra il '600 e il '700, quando, ed è ancora il Lanzi, 'succedevano agli stili patrii il romano ed il parmense'. Ed in realtà la tradizione locale, vivissima per la decorazione a tutto effetto dei Carloni, capaci di una robustissima pittura, attingeva inoltre, ampiamente, a Roma oltreché a Parma, per la mediazione non trascurabile dei giovani scultori, che in quegli anni, dalla scuola del Bernini, riportavano a Genova esperienze e appunti di espedienti e accessori decorativi precisamente orientati.

Originalità di lettura, intelligenza, e singolare apertura mentale, sorressero le interpretazioni e le invenzioni di Gregorio, quando tornato in Genova 'pittore fatto' nel 1673, 'prese abitazione nella strada di S. Lionardo, poco discosto da quella di Domenico Piola' (nel 1674 ne sposerà la figlia), e, per quanto riguarda le ragioni prime della pittura, 'fu apportatore di una nuova maniera'.

Il gruppo di queste opere nuove, ormai consapevoli, è ancor oggi riscontrabile muovendo dall'affresco con la 'Gloria di S. Andrea Avellino' /tavola 14/, nella terza cappella destra della Chiesa di S. Siro, commesso dai Teatini al Piola, e al Piola pagato nel 1676, ma eseguito da Gregorio, come dimostra chiaramente il confronto con l'attiguo affresco di Domenico /tavola 15/ nella seconda cappella, terminato probabilmente nel '74.

Che il Ferrari si rivolgesse al Piola allora nella sua maturità, se si pensa che era nato nel 1627, appare evidente anche ad un primo sguardo scorrendo dall'una all'altra cappella; ma in un secondo momento ne risaltano invece una maggior luminosa intonazione nell'apertura di cielo in cui Gregorio affaccia le sue figure, ed una particolare 'sensiblerie' nell'inserito delle quattro Virtù nei peducci, entro volute animate di efebi, morbidissime, in una pasta tenera colorata di verdi pallidi ed azzurri e bianchi luminosi. Un fare correggesco, e si vedano le allegorie con il liocorno e l'agnello, lontano dalla bravura scenografica del Piola, ancora memore, in quel momento, di G. B. Carlone.

Per lo stesso Gregorio, di ritorno da Parma, il passare sotto la volta di S. Siro cui il Carlone aveva atteso poco meno di un ventennio, dal 1657 al 1670, con un 'gusto rarissimo per il colorito', con una 'forza, nitidezza, ilarità', che piacevano al Lanzi, e sboccheranno in una pittura concreta, con brani di viva naturalezza ed 'evidenza', non era stata esperienza inutile. Ma costituivano certo, per il suo gusto, apertura maggiormente preziosa molti sottili ricordi del manier-

smo lombardo, e si pensi al Procaccini presente anche a Genova; ed i modi barocchi, ma in venatura ancora squisitamente manieristica⁴, di Valerio Castello, certo 'uno dei più grandi genj di quella scuola', che aveva fatto in precedenza, per conto suo, il viaggio a Parma, ed appariva forte di novità emiliane, ed in più veneto-rubensiane, tradotte col 'brio e la risolutezza di un bollente ingegno', che, sul fondo dell'estremo manierismo, anticipando il 'rocaille', bene caratterizza uno degli aspetti presettecenteschi del barocco genovese.

Contemporaneamente a queste prove, che contavano come positive, sussistendo anche gli esempi di un Biscaino, per noi oggi meno definito, ma pur dalle poche cose note di ben alta fisionomia, aveva avuto inizio la parabola felice del Baciccio, destinato a lasciare Genova nel 1657, per trapiantarsi a Roma. In seguito poi, la generazione degli scultori attivi circa il 1660-'70, riportarono a Genova notizie del Baciccio, del Bernini stesso, combinandole con gli esempi, che a Genova trionfavano, del Puget. Questo fu il caso in primis, di Daniello Solaro: a Roma vicino al Bernini, mentre in seguito, conosciuto in Francia il Puget, fu lui probabilmente a presentarlo in Genova al Sauli, e certamente lo aiutò nell'esecuzione del S. Sebastiano per S. Maria in Carignano. Il giudizio del Ratti che riferiva alle sculture del Solaro una grazia tratta dal Puget ed una morbidezza berniniana, ci pare ancor valido, in quanto ne indica il gusto per un 'racconto' di sentimenti, lo stesso che impressionò i pittori da Piola in poi, ed una perizia di mestiere prezioso.

Questo pure fu il caso di Filippo Parodi, anch'egli a Roma col Bernini, e poi a Genova amico del Piola e protetto del Sauli, come il Puget; la sua 'S. Marta' nella chiesa omonima, fu certo tale da piacere non solo al Piola, ma pure a Gregorio de Ferrari.

Era in atto così la divulgazione dei motivi del pieno barocco cortonesco, importati dal forte scultore francese; il cui soggiorno a Genova, dal '61 al '67, aveva significato un fatto memorabile. La sua 'Assunzione' per l'Albergo dei Poveri, o le varie Madonne Cataldi, Lomellini, poi in S. Filippo, Carega, quest'ultima del 1681 e cioè del secondo soggiorno del Puget in Genova, e passata ora a Palazzo Bianco, costituirono altrettanti paradigmi per la generazione genovese circa il 1670 e l'80; sicché anche le 'Carità' del Piola, ch'era stato aiuto del Puget nella Cappella di S. Luigi dei Francesi all'Annunziata, ne risentirono.

Per lo stesso Gregorio de Ferrari, dopo l' 'Aurora' in Palazzo Balbi Lomellini, genericamente piolesca nell' accesa consonanza di gialli ed arancioni, il 'Riposo in Egitto' /tavola 16/ ora in S. Siro, squisitamente correggesco, ci pare mediato tramite la morbidezza fiorita di certo Puget; commesso circa il '76 dai Teatini di Sampierdarena ed oggi nella sagrestia di S. Siro a Genova⁵, il quadro era nato come l' esigenza di una originale posizione rispetto al Piola: una singolare chiarezza nel rapporto dei colori accesi e come lavati; una carnosa freschezza nelle carni, e poi falde spiegazzate, panni avvolti a sciabolate, 'scorti alla correggesca', entro viluppi d'erbe a sostituire anche l'aureola della Vergine; palmizi, ali d'angeli protesi in un acceso e fresco idillio agreste, punteggiato di sguardi curiosi. Appunti ancor più vivi sono in un bozzetto di analogo soggetto a Palazzo Bianco, (n. 160), così lavorato ed immediato nell' impasto di rossi ed azzurri accostati sensuosamente, da far pensare allo stesso Piola giovane, aiuto e continuatore, 'con virtuosi pennelli' di Valerio Castello; in una vicenda complessa quando si paragonino cose ancora d'una prima maturità del Piola, come il sensuoso bozzetto della 'Morte di S. Francesco Saverio' /tavola 17/ in Palazzo Bianco, anch'esso correggesco e assai prossimo a Gregorio, od anche il singolare 'Riposo' del Gesù, a noi chiaro come attacco a Valerio ed omaggio allo stesso Rubens, e altre cose a lato, d'un allegorismo degno di un francese in chiave accademica e 'virtuosa', con accenti quasi neoclassici.

Pressoché contemporaneo al 'Riposo' di S. Siro è il 'Tobia che dà sepoltura ai cadaveri' dipinto da Gregorio per l'Oratorio della Morte ed Orazione in Genova⁶ /tavola 18 b/. Confrontandone il bozzetto /tavola 18 a/ ora nella Galleria dell'Accademia Albertina a Torino (n. 225), gettato in pochi tocchi caldi, monocromati, in una gamma di gialli e bruni oliva a fissare le figure dell'azione: Tobia, l'ammasso dei morti, il ragazzetto coinvolto nell' insolita avventura, vien fatto di notare, nella redazione definitiva, un colore a taglio sottile, frizzante, ad increspare gli orli dei panneggi, e rivelare la modellazione di un torso nudo, il viso appena toccato dalla morte; mentre l'inserito suggestivo degli angeli dialoganti con l'Eterno Padre, è precedente che il pittore riprenderà nel quadro notevolissimo con la 'Morte di S. Scolastica', e fin d'ora di chiara derivazione, ed interpretazione, dal Castiglione; le cui opere, così importanti per il seguito, recavano, a detta del Soprani, 'oltre la divozione... tant'alle-

grezza... che le diresti idillio tradotto in pittura'. Sull'importanza del Grechetto in questi anni sarebbe agevole fermarsi con un discorso più ampio: tale la portata dei suggerimenti che potevano affiorare da quelle immaginazioni.

La figura stessa del Tobia nel quadro di Gregorio è meditata sulle incisioni del Castiglione, dalla 'Resurrezione di Lazzaro', e dall'esemplare con l'identico soggetto di 'Tobia che dà sepoltura', senza per altro ricalcarne l'invenzione fantastica, un unicum, mirabile per finezza patetica.

Sempre in questi anni si può indicare per Gregorio de Ferrari, un risultato brillante e del tutto personale, figurativamente, nell'«Estasi di S. Francesco» /tavola 19/, anch'essa oggi in S. Siro, ma come il 'Riposo' proveniente dai Teatini di Sampierdarena. Ogni falda vi si annoda con ritmo altrimenti fluttuante dal 'panneggiare alla correggesca', ed i volti si accendono in accenti berniniani, tradotti con un colore a macchia. Nel paesaggio aperto il frate, sorpreso nella lettura, si disfa nella luce, la stessa che si concreta sui visi degli angeli e rilega ogni cosa in un ritmo rotto e vibrante, ad indicare l'indole intensa degli 'affetti'.

Dell'84 è l'attività di Gregorio in Palazzo Cambiaso-Centurione in Fossatello, riferibile a due soffitti con le allegorie delle 'Arti Liberali' e della 'Gloria Militare' /tavola 20/, notevoli per la freschezza del colore, cangiante nel grande squarcio del cielo aperto ad accogliere le ali immense, vere, delle aquile, a simbolo della Gloria, e figure panneggiate con empito berniniano, certo ancor memori della foga di certe 'Virtù' del Carlone in S. Siro, quelle stesse che erano situate ad apertura della volta.

Soprattutto si scopre una indicibile unità dei 'medaglioni' con lo stucco e gli ornati (eseguiti dal Camoggi, cognato del Piola, su disegno di Gregorio) animati da inserti di pittura, e non monocroma. Una decorazione goduta in sé stessa, con estremo diletto, 'pittoresca', oltreché pittorica, per riprendere la denominazione seicentesca, piena di significato, a definire uno spazio foggiano ex novo, in una visione scenografica. I festoni di fiori e frutta sono una chiara desunzione dal Guidobono, che allora aveva inaugurato, con modi sottili e sensibilissimi, una maniera sua intessuta di spunti emiliani e veneti, intesi in una palpitante atmosfera di luci filtrate e trapassanti; pronto ad accogliere a Torino, dopo l'80, l'invito ad affrescare storie e miracoli, senza punte allegorie, nel convento dei Minori di S. Francesco da Paola. Ed il risultato, nell'unico frammento superstite?, appare ancor

oggi come l'affermazione di una personalità decisamente originale: la 'Visione' del Santo composta in un paesaggio aperto, la freschezza del colore intenso e naturale, il gusto d'incorniciare lo squarcio di terra miracolata entro panneggi fluttuanti, sostenuti da angeli in finto stucco, d'un bianco palpitante, ci riportano a certi brani, ugualmente liberi ed affatto luminosi, solari, di Luca Giordano. Ma non intendiamo ora esaurire il problema dei rapporti, che furono intelligenti e vari, di Bartolomeo Guidobono.

Resta fermo tuttavia che a lui guardò lo stesso Gregorio de Ferrari, precisamente negli anni anteriori all'84.

In quell'anno, ritiratosi col Piola sotto la minaccia delle bombe francesi, come avverte il Ratti, in Palazzo Balbi allo Zerbino, poi Groppallo, Gregorio vi lascia un affresco assai notevole: al centro, impegnato in arditezze sottili, vi raffigura il 'Tempo', e ai lati in una vegetazione fluttuante le 'Allegorie delle Stagioni', o piuttosto un mito boschereccio, d'una eleganza e d'una attitudine fantastica così piena da far corpo concreto con la pittura; intesa a velature trasposte, improvvisi, a ripassare le foglie del paesaggio, entro cui si immergono le figure in scorci certo più naturali di quelli, lì accanto, del Piola, volto a cristallizzare in un'elaborata astrazione formale, nella Sala delle Rovine, una sua fantasiosa allusione alla guerra di quegli anni.

Un risultato assai più libero dunque per Gregorio in Palazzo Groppallo, in confronto agli stessi affreschi di Palazzo Cambiaso-Centurione, legati ancora al Carlone, sia pure visto attraverso il Piola. E la qualità piena delle 'Allegorie delle Stagioni' di Palazzo Groppallo, si ritrova appieno in un disegno ora a Palazzo Bianco, con la raffigurazione di un 'Fiume', a macchia vivacissima (n. 2111 e 2112).

Credo di poter ricondurre a questo periodo gli affreschi del Ferrari in Palazzo Balbi-Senarega, che dovettero precedere lo stesso Salone Groppallo; commessi da Francesco Maria Balbi, essi furono condotti innanzi da Gregorio 'sebben novizio dell'arte', accanto al prospettico bolognese Andrea Sighizzi; che proprio non si può dire abbia cristallizzato la prospettiva di Gregorio, mai come ora così aerea e luminosa e ottenuta per virtù di pittura, con una straordinaria ed avvincente naturalezza, in un crescendo vivo di soluzioni.

La contiguità di questi pensieri con gli esempi affascinanti di Valerio Castello, ch'era stato attivo nello stesso Palazzo Balbi nella sua maturità, del Fiasella, presente sotto

la volta di Gregorio con un fregio di divinità marine, d'una potenza straordinaria, carica di citazioni rubensiane; accanto alla coloritissima maniera del più recente Piola, si impone come uno degli esempi più complessi per misurare il trapasso e le sfumature della cultura genovese nell'inoltrata seconda metà del '600.

Una pagina da piacere sicuramente al Pevsner, come continuazione di quel mutamento di gusto nell'ambito dello Spätbarock, da lui caratterizzato per quanto riguarda la pittura italiana circa il 1650⁸.

Così vien fatto di notare come, ed in che misura, Gregorio de Ferrari ripensasse in cuor suo alla più raffinata poesia del manierismo emiliano, e la traducesse con un bell'anticipo sul '700, quando si rivedano alla data 1680, e poco oltre, queste sue volte con le 'Storie di Ercole', le vicende di 'Cefalo ed Aurora' /tavola 21/, i 'Trionfi' e le 'Virtù d'Amore', in Palazzo Balbi. Senza bravure scenografiche e forzature di sott'in sù ad oltranza, in variazioni di azzurri e gialli intensi, egli evoca un'atmosfera concreta, con una certezza luminosa resa trasparente nei finti stucchi morbidi, esuberanti⁹; forme di deità sorridenti, satiri efebici agli angoli, e putti, quasi costellazioni infiorate, vaganti, al centro; infine a concretare ogni cosa, con tangibile evidenza, sciarpe e panneggi sulle nubi luminose, sostanza di un cielo vero. E veri, sia pure di razza eletta, sono gli animali, anch'essi ricordo preciso di visioni emiliane. Una legatura intesa con una finezza allora inedita, rimasta inaccessibile allo stesso Piola, attivo a fianco di Gregorio.

I risultati, sia pure considerevoli quando si pensi alle decorazioni di Domenico, nello stesso Palazzo Balbi ed in Palazzo Groppallo, stanno ad indicare che una sottigliezza maggiore distingueva il Ferrari dal Piola; la cui presenza fu tuttavia per Gregorio, come per tanta parte del tardo barocco italiano, densa di suggerimenti.

Ma in seguito lo scambio fu a tutto vantaggio del Piola. E una ricerca attenta ad istituire il preciso parallelo intercorso in quegli anni, potrebbe reperirne elementi preziosi ed illuminare lo stesso svolgimento del Piola.

Vero è che il Ratti parlava nella *Vita* di Domenico decisamente di una 'seconda maniera', seguita alla prima, appassionatamente fondata sugli studi del Grechetto, di Valerio Castello, con cui il Piola era stato attivo in S. Maria della Passione e in S. Marta, e attento al Biscaino, quando si pensi alla forte qualità di alcune incisioni sue orientate in quel senso;

una seconda maniera che 'non partecipa più di quella gran forza... Ella è bensì tutta dolce, e soave'.

Ora a parte il fatto che in margine agli studi e ai saggi giovanili del Piola molto ancora resta a recuperare, e sotto i nomi più vari, si può accettare per fermo lo stacco sostanziale che intercorre tra un'opera come il 'Martirio e la Gloria di S. Giacomo', dipinta dal Piola ventenne, nel 1647, per l'Oratorio di S. Giacomo alla Marina in Genova, così lombarda nei chiari riferimenti al Cerano, al Procaccini, visto attraverso Valerio Castello, e legata per altro verso al Paggi e al Carlone, o la 'Cena' ancor del tutto volta alla pittura dello Strozzi, mandata dal Piola a Pieve di Teco nel 1649, e le opere posteriori al '76, toccate dalla nuova esperienza accanto a Gregorio, ed orientamento preciso verso la maniera in cui eccellerà il Piola nella sua maturità.

In questo senso hanno valore concreto le parole del Ratti, quando afferma che la maniera del Piola divenne 'd'un impasto tanto delicato, che assai s'accosta a quella di Pietro da Cortona, specialmente nel panneggiare'. Ma non riesce a spiegare quell'influsso poiché 'egli non era infin allora uscito dalla patria'.

In realtà in Genova, fin dal 1644, il savonese Giovanni Maria Bottalla, detto il Raffaellino, di ritorno da Roma dove era stato tra i più valenti ed intraprendenti discepoli di Pietro da Cortona, (fino ad obbligare il maestro a rientrare da Firenze per tema di maneggi del giovane pittore con i Barberini), s'era fatto portatore delle novità di Pietro, ed aveva lasciato in Palazzo Negroni 'idee considerabilissime', nell'affresco d'un salotto lasciato a mezzo per la morte sopravvenuta immatura nello stesso 1644, destinato a restar doppiamente famoso per la decorazione del Raffaellino, ed il compimento apportatovi dall'Assereto nella volta centrale ed in alcune lunette e termini decorativi¹⁰. Il Bottalla vi aveva sfoggiato più d'un'idea, destinata a colpire la fantasia delle generazioni successive e a pesare realmente sulla loro formazione.

Rivedendone i vari elementi si ha chiara l'impressione che il Bottalla avesse mirato a fornire un saggio delle ultime novità romane, accanto a ricordi precisi dei Carracci: ai lati, a render meno reali le dimensioni anguste del salotto, ampie vedute al di là di un ordine di telamoni possenti, innestati su termini, a sostegno dei peducci di volta; e nelle lunette 'alcune figurone collocate con grand'arte', che egli non poté portare a compimento, ma furono in quella 'rumoreg-

giant e vigorosa maniera' finite dall'Assereto. Al quale spetta inoltre la volta centrale con 'Apollo che scortica Maria' mentre, seguendo il Soprani ed il Ratti, sono da considerarsi del Bottalla 'li finti di stucco', ovvero 'le sirene con satiri e puttini a chiaroscuro': un vero 'bacchanale', di spirito prettamente cortonesco, in una materia esuberante e tenera, affettuosamente ripresa in un monocromato il più possibile luminoso.

E come non pensare che Domenico Piola, Gregorio de Ferrari, il Guidobono, abbiano sostato a confrontare il riquadro d'una verità aggressiva, in cui l'Assereto subentrando aveva atteggiato il dramma di Marsia, con il festone morbiddissimo, a stucco finto e 'vivo' del Bottalla? Così stando alle lunette, proprio quelle rese più accostanti, in un illusorio effetto di vera freschezza, dalla pittura fluida del Bottalla, costituirono, pittoricamente, un esempio affascinante di liberi mezzi a tradurre esuberanti intenzioni.

E riguardo alla parte autografa del Bottalla, senza voler intraprendere a fondo la distinzione delle mani (poiché vi fu oltre il Bottalla e l'Assereto, anche un terzo pittore presente nelle due lunette sopra la finestra del cortile), crediamo siano da riferirsi al Raffaellino, oltre il fregio, indiscutibile, ed oltre il 'partimento' generale della composizione, le due lunette nella parete destra, e cioè un 'Bacco' ed un 'Apollo' /tavola 22 a, b/ le uniche dove le figure atteggiateglie entro conchiglie siano contenute nello spazio ripartito, a differenza di quelle dell'Assereto, dove la composizione fuoresce violentemente e fortemente colorata a macchia; ma ancor più esse rivelano la mano del Bottalla per il colore soffiato, nelle carni bionde, a riflessi luminosi, 'nelle quali non così imita Pietro, che non deferisca anche molto ad Annibal Caracci'. Ed il giudizio incisivo del Lanzi torna appieno, e permette di distinguere chiaramente la parte autografa di quest'opera di grande impegno, che proponeva, con ricchezza di motivi, esempi della decorazione del più autentico barocco romano alle generazioni genovesi della seconda metà del '600.

Il Piola fu certamente uno dei primi ad avvertirne la portata, e ad innestarne l'esperienza sui precedenti della sua educazione; il seguito, dopo il '70 fu ancora variamente indirizzato, ed accanto a Gregorio egli quasi alleggeriva le combinazioni ingegnose di pittura e scenografia, le intenzioni d'una troppo scaltrita 'prospettiva', meditando sui fatti più concreti della 'pittura', lui pur così rotto e così abile per quanto riguardava il 'mestiere'; e risaliva agli esempi che a

Genova non erano mancati, d'una pittura 'vigorosa' e tuttavia 'lietissima nel suo insieme'. Un'opera come l'Annunciata per Voltri, quella stessa per l'Annunziata a Genova (1678), gli affreschi Groppallo (1684), in paragone al 'Riposo in Egitto' per S. Ambrogio, appuntato dal Lanzi, ancor tutto stillante in una pasta sensuosa (e se ne veda accanto non tanto il quadretto n. 408 dell'Accademia Ligustica, quanto il bozzetto oggi alla Galleria dell'Accademia Albertina in Torino [tavola 23], n. 224, estroso e vivo nei trapassi improvvisi dei rossi densi come in un Valerio Castello, accostati a verdi e grigi marezzati), dà la misura del proseguire delle esperienze del Piola, impegnato dapprima a fiancheggiare in S. Ambrogio nientemeno che il Rubens, per culminare nel 1681-90 nell'accesa decorazione di S. Luca, uno dei più felici passaggi della pittura genovese; per il rapporto fresco di tutta la pittura con l'architettura della chiesa, in un colore delicatissimo, biondo e luminoso, dove solo un'aureola, ad oltranza allegorica a concretare la luce della Virtù della 'Fede', rammenta quel vezzo accademico, per cui fin dalle giovanili Carità, e si veda quella pur così interessante della Duchessa di Galliera, a Palazzo Bianco, o lo 'Sposalizio di S. Caterina' recentemente, anzi or ora recuperato nei depositi dell'Accademia Albertina a Torino (n. 105) e notevole per i riferimenti chiari a Pellegro, in una ricerca di eleganze formali parallele a quelle d'un Cignani, il Piola non esitava ad insistere e 'caricare' atteggiamenti astratti, i medesimi che si ritrovano nelle pale a S. Maria di Castello, a S. Maria delle Vigne, e nello studiatissimo 'Miracolo di S. Pietro' a Nostra Signora di Carignano, del 1696¹¹.

Eccezionalmente dotato (le copie nella casa dei Piola ammontavano a qualche centinaio, e ancor oggi il suo inserto, in alto, nella pala del Guercino a S. Maria di Carignano, appare tutt'altro che volgare), dopo atteggiamenti d'una reale indipendenza egli si venne accostando a Gregorio de Ferrari, in un decennio che si può indicare precisamente dal 1680 al '90. Un contatto puntuale che si potrebbe documentare per più versi, con il confronto degli affreschi di Palazzo Granello, ad esempio; ma qui basti una 'Morte di S. Giuseppe' [tavola 24], tradotta come un 'memento' rigorista in una allegoria della Buona Morte, ora in Palazzo Reale a Napoli, e segnalatami gentilmente dal dott. Bologna. Essa è da confrontarsi con il n. 405 dell'Accademia Ligustica a Genova, di ben più scarsa qualità; nel quadro di Napoli si riprende invece un linguaggio parallelo agli affreschi di



13 - Gregorio de Ferrari: 'L'Assunta' (dal Correggio)





15 - Domenico Piola: 'San Gaetano in gloria'

Genova, S. Siro



16 - Gregorio de Ferrari: 'Riposo nella fuga in Egitto'

Genova, S. Siro



17 - Domenico Piola: 'Morte di S. Francesco Saverio'

Genova, Palazzo Bianco



18 a - G. de Ferrari: 'Tobia dà sepoltura ai cadaveri'
Torino, Accad. Alberti



18 b - G. de Ferrari: 'Tobia dà sepoltura ai cadaveri'
Genova, Oratorio della Morte ed Orazione



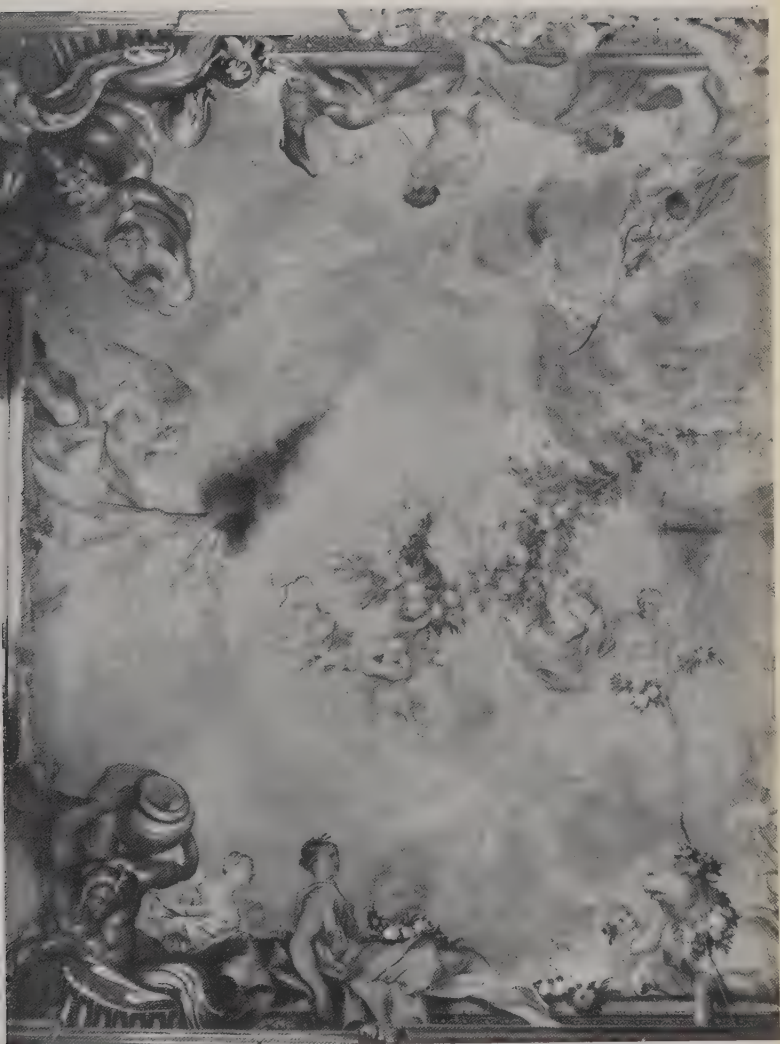
19 - G. de Ferrari: 'Estasi di S. Francesco'

Genova, S. Siro



20 - G. de Ferrari: 'Allegoria della Gloria Militare'

Genova, Pal. Cambiaso



21 - G. de Ferrari: 'Storie di Cefalo e Aurora'

Genova, Pal. Balbi



22 a, b - Gio. Maria Bottalla: 'Bacco' e 'Apollo'

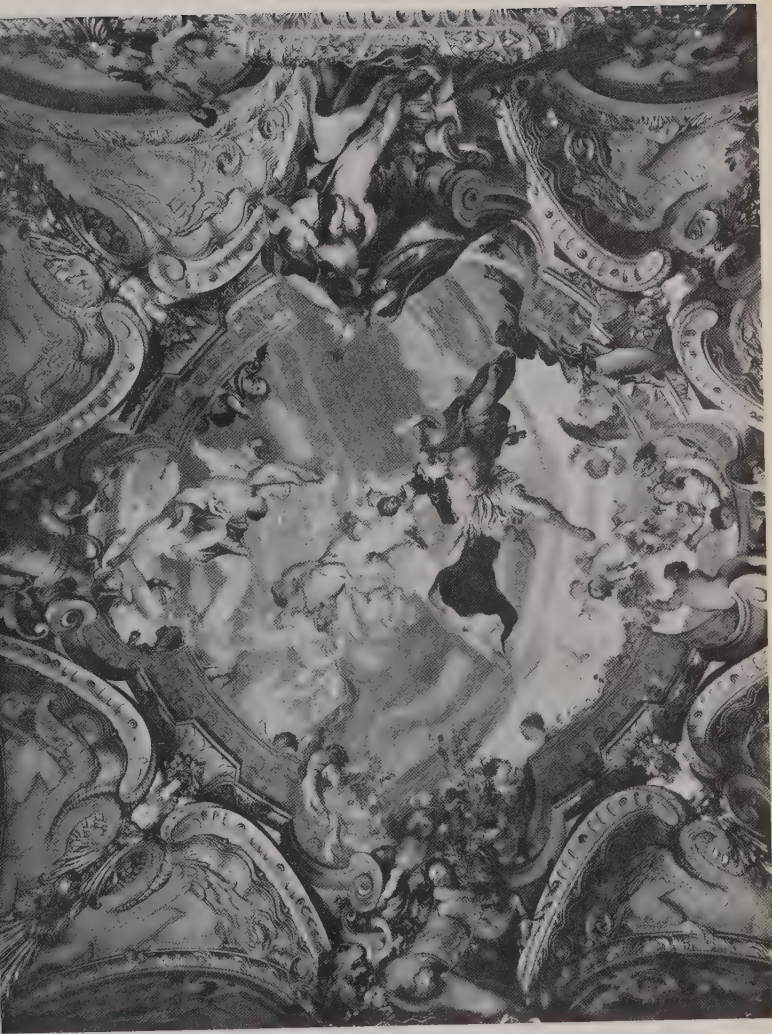
Genova, Pal. Negrone



23 - D. Piola: *'Riposo nella fuga in Egitto'*

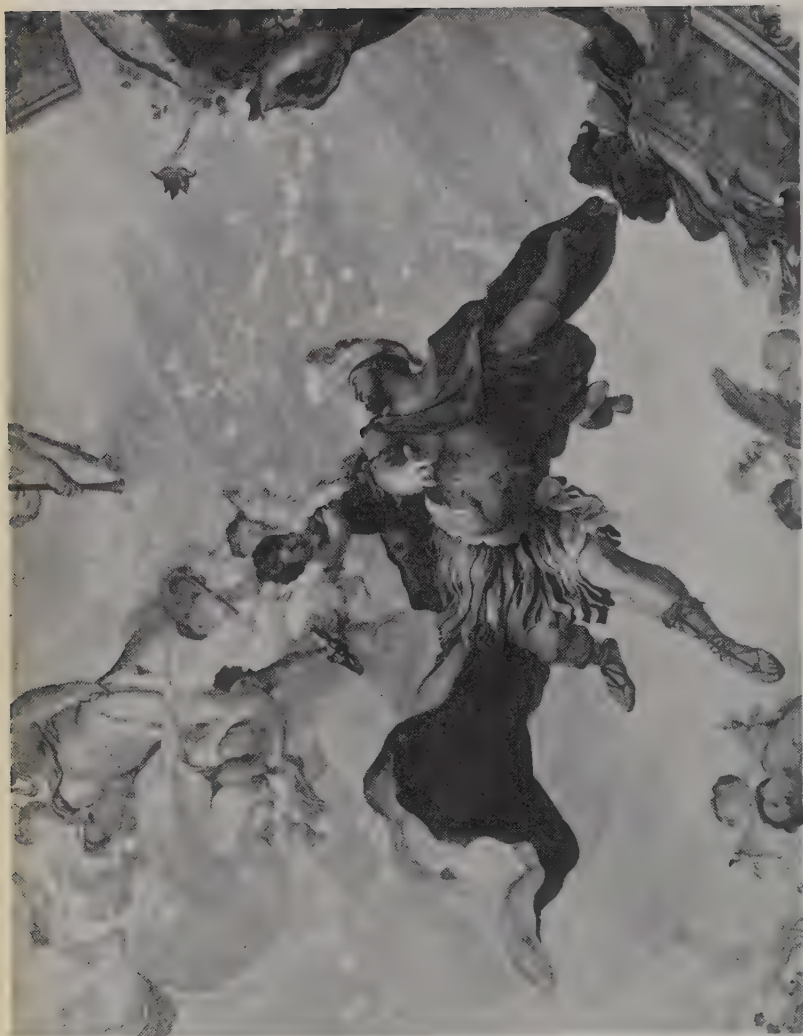
Torino, Accad. Albertina





Genova, Pal. Rosso

25 - G. de Ferrari: 'la Primavera'





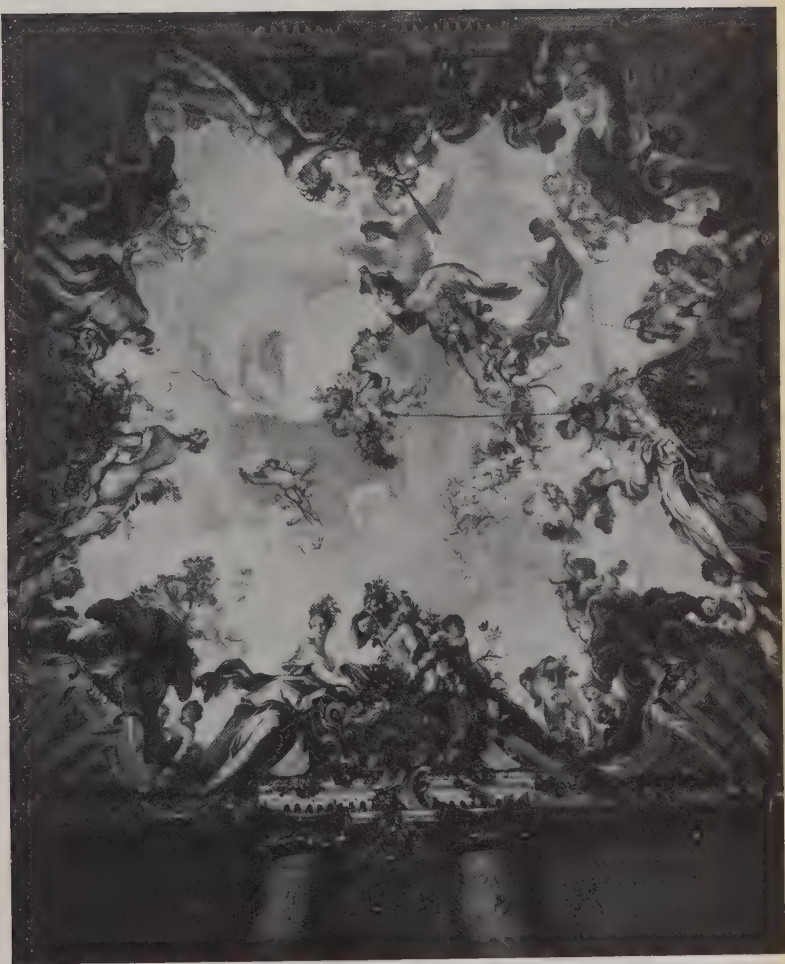
27 - G. de Ferrari: 'l'Estate'

Genova, Pal. Rosso



28 - G. de Ferrari: 'Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe'

Genova, Pal. Bianco (depositi)



29 - G. de Ferrari: 'Amore e Psiche'

Genova, Pal. Granello



30 - G. de Ferrari: 'Trionfo di un guerriero'



31 - G. de Ferrari: 'L'Imposizione del nome al Battista' Sestri Levante, Oratorio di San Giovanni



32 - G. de Ferrari: 'Morte di Santa Scolastica'

Genova, Santo Stefano

S. Luca, sia pure accanto ad un esteriorizzarsi della messa in scena allegorica: i profili studiati in atteggiato commento e virtuoso conforto alla morte; lo scheletro lucidato, con le grandi ali e la falce fiorita dallo stesso giglio di S. Giuseppe, a guizzi suggeriti da Valerio Castello; lo scudo e l'elmo a significare che è stata combattuta la 'buona battaglia della vita'; e su tutto una morbidezza diffusa e accenti d'un colore luminoso nei bianchi, in un'alternativa di pennellate intense ad indicare una disposizione che il pittore ritroverà nella pala di S. Caterina, e negli affreschi di S. Luca, per suggerimento di Gregorio de Ferrari e di Guidobono.

D'uno svolgimento più lineare la parabola di Gregorio de Ferrari: per cui, dopo i lavori in Palazzo Groppallo ed in Palazzo Balbi, le opere si susseguono con ritmo serrato, con riprese e motivi di volta in volta arricchiti, segno d'uno svolgimento interno avvalorato in una coerenza preziosa. Confrontandone la cronologia è evidente di quale importanza siano stati per il seguito i tre affreschi delle 'Stagioni' e del 'Fetonte', purtroppo andato distrutto nell'ultima guerra, in Palazzo Rosso già Brignole Sale; condotti accanto al Piola attivo in due attigui salotti e ancora, in Palazzo Granello-Saluzzo le storie di 'Nettuno ed Anfitrite' e di 'Amore e Psiche'. La datazione degli affreschi in Palazzo Rosso cade poco dopo il 1690, poiché i pagamenti ritrovati dal Grosso¹² si riferiscono al 1692 e non all'84 come si è soliti ripetere, ma è pur sempre un bell'anticipo, specie se si guarda al risultato. In Palazzo Rosso, la 'Stanza della Primavera' /*tavole 25, 26*/, che attualmente appare duramente danneggiata da un violento restauro, doveva essere una delle pagine più felici di Gregorio, e se ne vedano le testine affacciate nell'occhio di cielo, anch'esso 'naturale'; scorci e volteggiare di panneggi e di ali a render magnifiche le figure lontane da ogni retorica, dagli effetti previsti e dalle scenografie tracciate sul filo dei prospettici specializzati; mentre dal grado luminoso di quella visione scaturisce una sicurezza d'impianto in apertura mutevole, limpida e sorridente, che trapassa agli angoli, ad animare l'inquadratura e legare groppi di puttini, conchiglie, animali ed erbe fiorite, in una focosa tessitura intaccata di luce. E di questi stessi anni, pure con l'Haffner ed il figlio Lorenzo, è l'attività del pittore in Palazzo Durazzo, di Piazza Meridiana: dove un affresco con 'Diana ed Endimione' è d'un impasto di rosa verdi teneri azzurri appena evocati, così sciolti e come investiti da una folata divertita di vento marino, risucchiati e argentati in vista

dell'effetto di lontananza, e poi avvivati nella ghirlanda di figure annodate ai bordi, da restare come un risultato tra i più sicuri, accanto alle allegorie del figlio, quasi neoclassico nei monocromi gelidi, insistiti.

Così, tornando a Palazzo Rosso, nella 'Stanza dell'Estate' /tavola 27/, in accordo di gialli e di rossi, più sciolti che non nel bozzetto in Palazzo Bianco (n. 67), satiri e divinità festose di contro un cielo chiarissimo; volute e conchiglie di organica struttura, piuttosto vicine al Cortona che all'Haffner, nel senso che l'ispiratore di ogni motivo era ad evidenza ancora Gregorio de Ferrari, ed il Camoggi, come poi il Costa nella Sala del Fetonte, e più tardi il Bottini, esecutori materiali.

A questo proposito già il Ratti annotava: 'né è da tacersi che tutti i lavori di Architettura e di Prospettiva, sono di suo ritrovato; sendo che egli fu anche di tali Professioni studioso; e non pochi modelli, ad esempio in questi generi fatto avea ad oggetto di maggiormente in essa fondarsi'.

I contemporanei avvertirono la portata della novità, e Gregorio rappresentò non solo per i pittori, ma per gli scultori ed i plasticatori dell'epoca, dagli Schiaffino (Bernardo in special modo), al Parodi, al Maragliano, una voce nuova.

Egli dimostrava di aver inteso appieno la lezione del Puget, ch'era stata, come s'è detto, uno dei capitoli di primaria importanza per la cultura genovese nel decennio dal 1660 al '70, e di rinnovare con le attitudini d'un'estrosa fantasia le inclinazioni della decorazione genovese, in una versione di gran gusto, preziosa fra le altre cose, per il rapporto organico con l'architettura fastosa del tempo. In questo senso ebbero importanza gli scambi avvenuti nello studio del Piola, in Salita S. Leonardo, tra Gregorio de Ferrari e la generazione da un lato di Domenico, dall'altro di Paolo Gerolamo Piola, Bernardo Schiaffino, e l'abate Lorenzo de Ferrari; scambi di cui è testimonianza precisa nel Ratti, e ancora nell'Alizeri, e per altra via e con ben altra puntualità, nella raccolta pervenuta a Palazzo Bianco e proveniente da Casa Piola: una quadreria d'importanza particolare per alcuni pezzi, di Domenico e di Gregorio stesso, ma soprattutto per il clima che permette di ricostruire, ponendo il problema degli scambi, degli aiuti, che dovettero essere parecchi, delle ricerche e degli studi appassionati; se ne vedano le copie interessantissime, dal van Dyck soprattutto (ed un inventario del 1768 ne ricordava ben ventitré); altre, ed in buon numero, dal Rubens; da Annibale Carracci, dal Reni, e ancora dal

Correggio, da Tiziano, dallo Strozzi, dal Maratta, dal Procaccini.

Così quando si porrà mano a studiare il gruppo folto di quella quadreria occorrerà tener presenti le avvertenze dell'Alizeri: 'Per oltre un secolo s'avvicendarono i precetti e l'emulazione nei recessi di quella casa, e la mano dei posterì sembra aver rispettato la dolce fratellanza di quei pittori che confondevan gli uni con gli altri gli studi e le bozze che uscivano dai loro pennelli. Di tante tele e quadretti non dico il numero ch'è sterminato; nulla o pochissimo rimane del Pellegro, molto del Domenico e del figlio Paolo Gerolamo. Parecchie tele attestano la familiarità che passò tra loro ed i Piola e paion quasi della famiglia il Gregorio de Ferrari che fu genero al Domenico, e l'Abate Lorenzo che gli nacque nipote. Anche l'Anton Maria e il Giambattista Piola ambo figli dello stesso Domenico vi fanno non ignobil comparsa...' ¹³.

Nella quadreria del Piola Gregorio de Ferrari era presente con parecchie opere, tra cui due gustosissime: la prima ora esposta nel deposito di Palazzo Bianco è una 'Cacciata di Adamo ed Eva', particolarmente sprezzante di segno, forse bozzetto per una più grande composizione; la seconda, pure nei depositi citati, è un gran quadrone con 'Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe' /tavola 28/, singolarissimo per gli attacchi puntualmente castiglioneschi, molti ed intelligentemente capiti, accanto ad altri ricordi, come la figurina che porge le mani, assetata, ed è la stessa che compare nella 'Educazione della Vergine' del Guidobono, dell'Accademia Ligustica, pure di quegli anni; infine un incresparsi di panni concreti come di stucco, che per esser modellati nervosamente paion riprendersi ai modi dello Schiaffino, che di Gregorio e dei Piola fu 'svisceratissimo'; e si pensa alla testimonianza del Ratti, che ricorda come Gregorio amasse 'modellare figure che poi gettava in gesso, e in carta pesta, e coloritele ne faceva dono agli amici'.

Un quadro dunque importante, quello del 'Mosè', a chiarire lo svolgimento nella maturità della pittura di Gregorio de Ferrari.

Allo scadere del secolo, in Palazzo Granello, il pittore lasciava una delle pagine sue più convincenti, con le 'Storie di Amore e Psiche' /tavola 29/, di 'Nettuno ed Anfritrite'. Dove i puttini ronzanti si alternano serrati stretti stretti ai cespi fioriti, e Psiche colta di schiena, accanto alle colombe ricavate da due tocchi in bianco luminoso, è d'una modernità così sorprendente da anticipare parecchie soluzioni del più

fiorito '700 francese, e dar nel genio allo stesso Fragonard. Le ninfe sottili di questa configurazione nuovissima e articolata, (e si confronti a Palazzo Bianco il disegno, studio dal vero, di figura femminile, n. 2134, dai panneggi infiorati), in acconciature agresti, paion concresciute come organismi d'un mondo elegiaco, quasi ghirlande animate; d'una vitalità sconosciuta ai 'divertissements' della rocaille, per una eleganza rimeditata sugli esempi parmensi, che rende più vivi anche gli stucchi ad angoli mussanti, le volute di scorcio, modellate e poi cesellate in mille frastagli, inondate di viluppi umani e fiori e foglie dorate, come in un 'sous-bois' degno dell'Hôtel Soubise; una evocazione rivissuta con un ottimismo che ha la stessa scioltezza delle cose intravviste in un sogno tranquillo, e forse per questo all'apparenza suadenti. Nella volta del 'Nettuno' le forme fluttuanti, adagate naturalmente come in una spaziosa 'grille d'honneur', riprendono e svolgono motivi del quadrone del 'Mosè' e della 'Storia di Psiche'; al centro, con risultati che saranno validi per molta pittura genovese e per lo stesso Piola in Palazzo Granello, a suggerire la profondità luminosa, panneggi mossi in un ritmo leggerissimo, a sottolineare il colloquio di Nettuno ed Anfitrite, appena accennati in un colore tenero; ai margini, a continuare gli inserti degli stucchi fiammeggianti, tritoni e rupi invase dalle alghe marine; e agli angoli in gruppi vitalissimi, cavalli marini dalle lingue accese: un ricordo di chiara ascendenza manieristica, e questa volta mantovana, tradotto con una squisita sensibilità che verrebbe fatto di dire 'rocaille'.

A questo periodo risalgono i lavori per il Real Palazzo di Torino, dati come distrutti dal Ratti, nei rivolgimenti che seguirono, 'essendosi fatte nuove mutazioni in quel Palazzo'; ed io credo che le tre Stanze affrescate da Gregorio fossero probabilmente a pian terreno quelle stesse in cui subentrò il Seyter, circa il 1690¹⁴. Tuttavia almeno un soffitto, con due tele autografe di Gregorio, nel così detto 'appartamentino', resta ancor oggi come testimonianza preziosa, sconosciuta non soltanto alla letteratura riguardante Gregorio de Ferrari, ma pure alle 'Guide' del Palazzo torinese.

Il soggetto mirava ad esaltare le 'Virtù d'un guerriero', in due tempi successivi: 'Il guerriero trionfante presentato a Giove e Giunone', e 'Giove ordina alla Fama di divulgarne la gloria, dopo aver sconfitto l'Invidia': un allegorismo che sarà puntualmente ripreso dal Beaumont, attivissimo pit-

tore di Corte, un trentennio più tardi, negli affreschi celebrativi del 1° piano. Decisamente piolesca la 'Fama' dal panneggio arancione intenso, dorato, in un rapporto violento col cielo azzurro cupo; incomparabilmente più arioso e luminoso, l'olimpico del 'Guerriero Trionfante' [tavola 30], che si mantiene sul filo sottilissimo di un raccordo di gialli-rosati, viola e azzurri e grigi, biondi rossicci; la coppia di Giove e Giunone, accanto all'aquila vellutata, ancora riprende un modello di eleganza cinquecentesca, trasferendolo nella pasta tenera di uno stucco rosato, in una capricciosa anticipazione di 'fête galante'.

Non reperibili i quadri già a Marsiglia e più tardi a Parigi, è chiaro tuttavia dalle cose di questi anni a qual segno di maturità fosse giunta quella maniera, destinata a piacere più tardi a Fragonard, che disegnerà appassionato nella tappa del viaggio italiano del '73, in Palazzo Balbi, 'rêverie' inaspettata; sul filo medesimo di quel gusto che gli faceva notare a Roma la volta del 'Gesù' come un organismo perfetto e sorprendente, 'qui se lie à merveille avec l'or e l'architecture'; e a Genova, anzi a S. Remo per esser precisi, lo induceva ad appuntare dal Grechetto, e persino dalle porte dipinte dal Piola; a Firenze a soffermarsi, a lungo e con profitto certo, di fronte alle 'meraviglie' di Luca Giordano, a Pitti ancora con rinnovato entusiasmo per Pietro da Cortona; mentre il primo viaggio italiano dal '56 al '63 aveva segnato per Fragonard la scoperta della pittura napoletana, da Mattia Preti a Domenichino, a Solimena, tradotti nei brani più suggestivi, in bellissime e personali incisioni, ad illustrarne la edizione del viaggio a cura di Saint-Non¹⁵.

Due opere, certo della maturità di Gregorio, con buona probabilità databili intorno al '90, indicatemi dal Longhi, a cui debbo pure la precisazione della provenienza: Grasse, patria di Jean Honoré Fragonard, spiegano puntualmente quali spunti poté offrire quella pittura al giovane francese; a cui erano infatti attribuite le due tele prima che il Longhi ne riferisse l'appartenenza a Gregorio de Ferrari.

Ed è un'aggiunta importante al catalogo del pittore, tornando utile indicarne anzitutto la sicura qualità, che le impone fra le più sciolte soluzioni di Gregorio, per nulla impacciato di fronte a soggetti di imposizione chiesastica, sia pure dopo gli esperimenti 'mitologici' dei Palazzi genovesi. Così la prima teletta con un 'S. Nicola da Tolentino', si affianca tout-court, nello scorcio ardito e fuso mirabilmente in un nero intenso, alle divinità appagate di Palazzo Gra-

nello, con una semplificazione efficacissima. La seconda paletta, con una 'Assunzione' è d'un 'improvviso' di tale densità e freschezza per la focosa forza di attrazione che sostiene la colata degli angeli, soffiati in colore carnoso, che pare andar oltre le pale di Sturla, e di Taggia, e superare la vivacità accesa che anima la scena con l' 'Imposizione del nome' nell'Oratorio di S. Giovanni a Sestri Levante /*tavola 31*/, dipinta in quei medesimi anni. Dove pure, il particolare del profilo luminoso della madre, lavorato in pasta tenera, la cascata luminosa del panneggio bianco, crepitante 'capriccio' lavorato a spatola, il bellissimo ragazzetto che s'affaccia con effetti di trasparenza, sono intesi con legamenti così acuti, nella luce grigia e filtrata, da piacere veramente a Fragonard. Una soluzione pittorica inedita, anche rispetto al disegno preparatorio che si trova nella raccolta di Palazzo Bianco (n. 2106).

All'inizio del secolo, nei primissimi anni, il ritmo dell' 'Assunzione' già a Grasse ritorna nel quadro notissimo con la 'Morte di S. Scolastica' /*tavola 32*/, 'cima di avventatezza', per l'Alizeri, e che esposto nel '47 a Palazzo Rosso, era certo uno dei quadri più belli, e non solo fra quelli del '700.

Tale affermazione appare maggiormente chiara quando si pensi che cronologicamente la 'S. Scolastica' precede molta pittura settecentesca: sicché il gruppo degli amorini sorridenti alla colomba, incorniciati nella voluta d'un panneggio, precorre tutte le invenzioni dei medaglioni 'rocaille', da Boucher a Lemoyne; mentre il volo degli angeli, che già apparivano al Ratti, pur desideroso d'una 'maggior correzion nel disegno', 'dipinti d'un gusto delicatissimo', è uno dei brani più affascinanti; e sta ad indicare come Gregorio si movesse su di una strada ugualmente lontana dalla arcadia che allora distingueva le più raffinate e delicate accademie, come da ogni retorica sorta in margine alla poesia barocca.

Degli ultimi anni sono alcune opere sparse per lo più nella Riviera di Levante; e fra queste il 'S. Francesco Saverio' per il Duomo di Porto Maurizio, che un giusto restauro potrebbe rendere in tutta la sua freschezza; idea singolarmente sobria ed ariosa: se ne veda l'umile veste nera del Santo, in primo piano, in un accento di quotidiana semplicità, che è il timbro più originale dell'ultima ripresa di Gregorio; le feluche genovesi in lontananza, accennate sullo sfondo, liberamente.

Contemporanea una 'Allegoria' [tavola 33/ del Museo Lazaro Galdiano in Madrid,¹⁶ certo uno dei quadri per cui il Lanzi stimava Gregorio pittore 'capriccioso, nuovo, coloritore a olio forte, sugoso, vero specialmente nelle carni'; così 'va egli del pari con que' veneti, ne' quali lo spirito e le buone tinte fanno scusa alla inesattezza del disegno'. E manco a dirlo, il quadro di Madrid, che apparve anche al prof. Longhi un Gregorio de Ferrari tipico ed interessante, era esposto in realtà con il cartellino di 'escuela veneciana'. Il soggetto potrebbe riferirsi ad una delle 'Allegorie' che si era soliti dedicare ai frontespizi, quando erano venuti di moda 'titoli ricercati metaforici ed ampollosi, e frontespizi con simboli'.

Allegoria forse musicale, per un gruppo di 'Sonate per violone' (quello stesso raffigurato in basso a destra), come potrebbe far pensare la stretta somiglianza col frontespizio inciso da Gir. Frozza e Ant. Melani per le 'Sonate op. V' di Corelli, nell'anno 1700; né manca un visetto femminile, incantato, pallido, sotto i bei capelli neri; e pare essere un vero ritratto, forse quello medesimo di una 'virtuosa', in nastri e gale naturali; e poi fiori, garofani, come in un'acconciatura agreste, e foglie di alloro forti e vere quali potevano ritrovarsi nelle nature morte in cui eccellea in quegli anni il Guidobono, strenuo copista e studioso attento del Castiglione. Il gruppo di Marte e della giovinetta riprende motivi dell' 'Estate' di Palazzo Rosso: con ugual forza Mercurio a destra, di rubensiana memoria, nel panneggio rosso fiammingo, si staglia contro una nube concreta. E nel gusto di questa trasposizione di persone reali in un Olimpo sereno, ancora il ricordo del Grechetto, che aveva dedicato alla Duchessa di Mantova e al figlio, un suggestivo medaglione celebrativo, accostandola a Marte stesso. Più lontana, contro il cielo screziato a larghe striature non immemori del Tavella, è una statua classica che può valere ancora come omaggio al Puget; e induce a pensare ai monocromi con le statue allegoriche nel fregio di Palazzo Balbi, autografe di Gregorio. Ma la bellezza del quadro è forse in quel colore cangiante ora in violaceo, ora trasparente dall'azzurro al giallo, e ancora in marrone bruciato, che rende viva ogni falda, ne accende i movimenti, si fa brillante sull'armatura e appare all'improvviso bianco nella veste a ricami giallini; infine si accende nelle zonature intense del cielo, come nelle tele di Torino, per restare come il leit-motiv di questa fantasiosa introduzione alla serenità di un ritmo, vivace-allegretto,

lontano da ogni macchinosità allegorica, immerso in una pausa pensosa di sguardi e come incantata, a cogliere il carattere particolare dell'ora.

L'ultima opera d'impegno, la decorazione della cupola e del presbiterio di S. Croce fu condotta tra il 1715 ed il '20, con un risultato di freschezza nei verdi allegri, nei rossi incredibilmente rossi, ad invadere tutta l'abside e la cupola della chiesetta; e vi collaborarono il figlio Lorenzo, e Francesco Costa; ma negli ultimi anni, prima che la morte lo cogliesse nel gennaio del 1726, Gregorio de Ferrari, eludendo alle grandi commissioni, amava provarsi, con nuovi pensieri, i medesimi che gli avevano suggerito il dipinto 'musicale' di Madrid; toccato da una sua tenerezza, in un accordo meditato e sottile, con linguaggio ed intenzioni personali. Le quali invano si cercherebbero nelle opere del figlio, Lorenzo, 'uno dei più gentili pennelli di quella scuola'; per cui il Lanzi ancora annotava: 'molto ha del romano quantunque educato in Genova'; ed il Ratti parlava infatti dell'amicizia di Lorenzo con il Conca, il Benefial, e Agostino Masucci, spiegandone la dotta involuzione, da S. Croce a S. Ambrogio, a Palazzo Cataldi, fino alla pala di S. Lorenzo, che lo aveva portato a confondersi con Paolo Gerolamo Piola, e non solo nelle intenzioni; che erano poi quelle dell'internazionale accademica romana e francese, circa il 1730-40, viva anche in Genova, nonostante gli interventi di quel 'bizzarro e facile ingegno' ch'era Sebastiano Galeotti, ammiratore di Gregorio. Ma il seguito immediato degli scolari, il Bottini, il Costa, non seppe cogliere, neppure di scorcio, l'intima sostanziale finezza della pittura di Gregorio de Ferrari; il cui esempio restò valido piuttosto, come s'è detto, per alcuni spiriti sottili del '700, in particolare francesi¹⁷.

NOTE

¹ Per la bibliografia di Gregorio de Ferrari si confrontino: oltre alle *Vite* (1769), all'*Istruzione* (1766 e 1780) e alle *Descrizioni* (1780) del Ratti, le *Guide* (1846-47 e 1875) e le *Notizie* (1865 e 1870) dell'Alizeri; le annotazioni del Lanzi (1789); ed inoltre W. Suida, *Genua* (1906); O. Grosso, *Gli affreschi nei Palazzi di Genova* (1910); id., *I disegni di Palazzo Bianco* (1910); id., in Voce: Thieme-Becker, *Kunstlerlexikon* (1915); O. Grosso, A. Pettorelli, *Catalogo delle Gallerie di Palazzo Bianco e Palazzo Rosso* (1918); O. Grosso, *Decoratori genovesi* (1921); id. ad vocem in Enc. Italiana (1931); id., *Le Gallerie d'arte del Comune di Genova* (1932); id., *I Palazzi Bianco Rosso, Tursi* (1932); N. Gabrielli, *Itinerario della Galleria dell'Accademia Albertina* (1933); Bonzi, Grosso, Marcenaro, *I pittori genovesi del '600 e del '700'* (1937); J. De Masi, *La Vita e l'opera di G. De Ferrari*, s. d.; M. Labò,

S. Siro (1943); A. Morassi, *Mostra della pittura del '600 e del '700* (1947); alcuni accenni sono pure in V. Golzio, *'700-600* (1950).

² La data di nascita di Gregorio de Ferrari che si è soliti indicare come 1644, ricavandola dal Ratti, è invece da spostarsi al 1647, 12 aprile, leggendosi nell'atto di battesimo della parrocchiale di Porto Maurizio al XIII aprile 1647: 'Gregorius filius Laurentii Ferrarii et Magdalenae coniugum, natus externa die et baptus hodie...'. Nell'atto di morte conservato a Genova nella chiesa di S. Stefano, e rogato in data 26 gennaio 1726, si legge che il pittore era morto di 86 anni circa, avvallando una età che non coincide con quella che si deduce dallo stesso atto di nascita. Ma potrebbe trattarsi di una trascrizione erronea: 'circiter 86' invece che 'circiter 80'.

³ L' 'Assunzione' ora all'Accademia Ligustica (m. 1,42 × 1,72) elencata già dall'Alizeri nella *Guida* del 1846, I, pp. 153-4, è pervenuta come Dono Pallavicini ed è perciò da identificarsi con la 'Assunzione' copia di Gregorio dal Correggio, ricordata ancora come proprietà Pallavicini nella Voce del Thieme-Becker.

⁴ A questo proposito si confrontino le precisazioni di R. Longhi nella Voce: 'Assereto' in *Enc. Italiana*; vol. IV (1929).

⁵ Un disegno assai prossimo a questo dipinto, con varianti notevoli, e di notevole qualità, tipicamente giovanile per una caratteristica sprezzatura di lumeggiature bianche ed intelligenti desunzioni correggesche, è nella raccolta di Palazzo Bianco, cart. 49 n. 2119, 'Riposo nella Fuga' su carta preparata, ravvivato da lumeggiature bianche.

⁶ Un disegno da intendersi come 'Studio preparatorio' e forse desunto da una statua antica, ripresa con un accademismo assai interessante, e riferibile ad una delle figure del 'Tobia' è nella raccolta ricordata: cart. n. 50, n. 2133: 'Figura panneggiata' su carta azzurra, ravvivato con tocchi di gessetto bianco.

⁷ Le opere di Bartolomeo Guidobono a Torino sono oggi quasi del tutto illeggibili: in parte cancellate e in parte rifatte le 'Storie della Vergine' alla Madonna del Pilone; del tutto scomparsi gli affreschi nel corridoio esterno del convento di S. Francesco da Paola; ripresi e travisati da un restauro, alla fine del secolo scorso, gli affreschi nell'abside della stessa chiesa. Resta in S. Francesco da Paola, unico superstite, (con due ovali assai sottili rappresentanti un 'Abate' e un 'Eremita', recentemente ritrovati dalla dott. N. Gabrielli), l'affresco citato nel testo, con la 'Visione di S. Francesco da Paola' anch'esso purtroppo danneggiato da infiltrazioni, ma nel complesso leggibile come idea figurativa di notevole qualità. Per le date del soggiorno torinese di Guidobono si tenga presente che egli era probabilmente giunto nella capitale piemontese circa il 1680, e ritornatovi nei primissimi anni del '700, vi moriva nel 1709.

A Genova lo scambio con Gregorio de Ferrari è da vedersi specialmente nella connessione di opere nei Palazzi Cambiaso e Rosso (1692); mentre più complessi i rapporti col Piola; e basti ad esempio il dipinto n. 290 della Pinacoteca di Palazzo Bianco, con una 'Maddalena' riferita a Piola, ma certo assai prossima al Guidobono giovane.

⁸ Si confronti: N. Pevsner, *Die Wandlung um 1650 in der italienischen Malerei*; in 'Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte' (Vienna, 1932), VIII.

⁹ Un disegno da riferirsi ad una figura allegorica, prossima ai 'Busti delle Virtù' nel fregio di Palazzo Balbi Senarega, è in Palazzo Bianco; cart. 49, n. 2116: su carta preparata, lumeggiato in bianco. L'importanza del disegno è data dal fatto ch'esso documenta la mano di Gregorio

nel fregio monocromo, che, astrattamente, pensando alla partecipazione del prospettico bolognese Andrea Sighizzi, potrebbe esser considerato di collaborazione. In realtà la mano di Gregorio nella soffice e luminosa pasta di questa pittura, appare evidente.

In questo disegno è inoltre chiara la desunzione da Puget, che si farà più insistente in altri disegni con 'Galere' riferiti a Gregorio al Musco Navale di Genova. Nel gruppo dei citati disegni giovanili, riferibili ad un periodo anteriore al 1685, è un comune accento di un linguaggio seicentesco, che scomparirà del tutto nei disegni riferibili ad opere della maturità, più macchiati e colorati, e non di radi appuntati come uno scheletro in attesa di essere risolto in pittura.

¹⁰ A questo proposito si veda l'articolo di G. V. Castelnovi *Intorno all'Assereto* in 'Emporium' (luglio 1954).

¹¹ Per lo 'Sposalzio di S. Caterina' dei depositi della Galleria dell'Acc. Albertina a Torino (n. 105) si cfr. N. Gabrielli in *Inventario* — Atti della Soc. Piem. A. A. B. B. 1933 — che riferisce il dipinto come 'copia da Pellegro Piola'. Una leggera ripulitura ha permesso di distinguere che si tratta invece di originale, e crediamo di Domenico giovane. Il dipinto è assai prossimo alla 'Vergine con Sant'Orsola e Santi' nella 5ª cappella dell'Annunziata in Genova, riferito genericamente ad Anton Maria Piola, ma anch'esso importante per i rapporti con Pellegro e la giovinezza di Domenico.

Per il Piola si cfr. oltre alla bibl. della Voce del Thieme-Becker redatta dal Labò nel 1933, M. Bonzi in 'Boll. Ligustico' del 1952-IV-I dove è reso noto un bozzetto della prima maturità assai vicino al 'Riposo' n. 160 di Palazzo Bianco già attribuito a Gregorio de Ferrari. Altri contributi recenti in *Quaderni della Soprintendenza alle Gallerie della Liguria* — I dipinti di S. Giacomo alla Marina — (1953) a cura di G. V. Castelnovi.

¹² Cfr. O. Grosso, *I Palazzi Bianco, Rosso, Tursi* (Genova, 1932), pp. 34, 37, 46.

¹³ Per la quadreria di Casa Piola si cfr. A. Bassi in 'Gazzetta di Genova' (1921), n. 1; e O. Grosso, *La quadreria della Casa dei Piola*, id. (1921), n. 4. Il materiale di questa raccolta resta tuttavia ancora da ordinare e da catalogare, partendo da una distinzione di mani, di Gregorio, e Lorenzo de Ferrari, di Domenico, Paolo Gerolamo e Anton Maria Piola, e aiuti.

Tra i numeri particolarmente interessanti sono il n. 1828, esposto nei depositi: una 'Circoncisione' dal Rubens del Gesù, copia di Domenico; il n. 1617 'Riposo in Egitto' della maturità di Domenico, assai più interessante del n. 502 pure a lui riferito. Un gruppo particolarmente importante in margine all'attività di Domenico Piola, è dato dai n. 1850 'Allegoria classica', 1852 'Sacrificio agli idoli', n. 1695 'La clemenza di Alessandro' che propongono rapporti di Piola con la pittura romana e bolognese di quegli anni; mentre i nn. 1639, 1634 e 1691 con 'L'Allegoria della Repubblica genovese' e il 'Trionfo delle arti liberali' sono tipici della serie eseguita dal Piola per il concorso alla decorazione del Salone del Maggior Consiglio, cui il pittore partecipò settantenne nel 1700 ed i cui bozzetti erano appunto nella raccolta Piola ed ora a Palazzo Bianco. Ancora si cfr. il n. 1657, notevole bozzetto per 'Ritratto di Cavaliere' pure di Domenico, ed il n. 1787, finissima Madonnina, tipica ripresa da un esemplare cinquecentesco. Mentre il n. 284 con la 'Natività' è una delle tante copie dal Correggio, eseguite nella bottega dei Piola. Nel gruppo dei bozzetti non esposti ed ancora da studiarsi vorremmo indicare i nn. 1757, 1759, 1769 con 'Figure allegoriche' da rife-

rirsi a Domenico, per il confronto non solo con gli affreschi absidali di S. Luca, ma pure con il disegno in Palazzo Rosso 'La Commedia'; cfr. Grosso, *Decoratori genovesi*, tav. VIII. Sono pure prossimi a Domenico Piola i nn. 1895 e 1896. Sono, invece da riferirsi a Lorenzo de Ferrari e Paolo Gerolamo Piola i numeri che fanno capo al gruppo accentrato sui nn. 318 e 1760 e 1898; di redazione quasi neoclassica. Di aiuto più scadente, infine la serie che fa capo al n. 1645 con un 'S. Giovanni' inaspettatamente riferito a Gregorio de Ferrari, mentre di lui sono oltre il 'Mosè' e 'La cacciata di Adamo e Eva' altre due tele con soggetti biblici pure a lui riferiti nell'inventario del 1768.

¹⁴ Per la corte torinese, nel Real Palazzo, Gregorio de Ferrari aveva lasciato, secondo la fonte del Ratti, tre ambienti affrescati con scene tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio; essi erano già distrutti quando il Ratti stendeva le sue *Vite*. In realtà, dalla fine del '600, col Seyter, giunto a Torino da Roma nel 1688, al 1720, soprintendente il Juvarra, il Palazzo Reale subisce sostanziali mutamenti, che non erano certo casuali ma coincidevano con l'affermarsi d'un gusto che faceva capo all'ambiente romano, da Giacinto Brandi al Seyter, fino a coincidere nei primi decenni del '700 con l'affermarsi del Beaumont, attivissimo pittore di corte, destinato a portare a Torino motivi del Trevisani, dei francesi, dei bolognesi e veneti attivi a Roma.

Anche a proposito del soggiorno torinese del De Mura, circa il 1740, perdurano le testimonianze di una irrefrenabile invidia; in sostanza quell'arte, così lontana da ogni accademismo, così ricca di colore, e si vedano per il De Mura gli affreschi con i 'Giochi olimpici' e le 'Storie di Teseo', legati ad una tradizione che trovava a Torino l'appoggio di poche opere, tra cui un solo quadro sia pure eccezionale, commesso per S. Filippo al Solimena dallo Juvarra, non doveva a lungo resistere in una corte in cui s'imponeva, dopo gli interventi del Seyter e del Beaumont, di cui s'è detto, un'accademia improntata al tardo barocco romano, di risultati indubbiamente validi, ma lontana dalle ricerche proprie dei genovesi e dei napoletani, in quegli anni; si pensi che a Stupinigi lavoravano intanto con Juvarra i Valeriani, il Crosato, e il Van Loo il Ladatte e il Lemoyne scultori, e i delicati Cignaroli. Lo stesso Sebastiano Ricci dovendo inviare nel 1729 due quadri per Superga, si era provato 'à la manière' del Restout, col risultato d'un evidente compromesso.

Non stupisce dunque che, fra i genovesi, il Guidobono restasse confinato nelle chiese, da S. Francesco da Paola alla Madonna del Pilone, e che gli stessi affreschi di Gregorio de Ferrari, e altri del Piola, fossero in seguito cancellati.

Di Gregorio nel Palazzo torinese restano dunque solo le due tele di cui si parla nel testo. Il ritrovamento d'un soffitto genovese rappresentante le 'Stagioni' e databile c. 1685-90, è stato reso noto da R. Carità in 'Boll. Soc. Piem. Arch.' e 'B. B. A. A.' anno II (1948), che attribuisce il dipinto ad un anonimo pittore genovese di quegli anni. A nostro avviso, i caratteri del dipinto sono alquanto eclettici, e non orientano né verso Gregorio de Ferrari né verso il Piola.

¹⁵ Vedi: Bergeret de Grandcourt, *Voyage d'Italie 1773-74* - Edition avec les dessins de Fragonard - Notes de Jacques Wilhelm - Paris 1948 (dall'edizione integrale a cura di M. A. Tornery edita a Parigi nel 1875). Le note di questo viaggio compiuto in Italia sul finire del '73 fino all'estate del '74, furono redatte come annotazioni di diario dal Bergeret, ma riportano spesso l'eco della viva impressione di Fragonard, che si sovrappone alle più mondane osservazioni dell'amico, e di fronte alle

opere d'arte s'impone con un giudizio sempre vigile ed intelligente. Lo stesso Bergeret ci dà la chiave di questo atteggiamento quando avverte che accanto a lui erano 'des yeux meilleurs que les siens'. Così, seguendone l'itinerario, si può riferire a Fragonard, a S. Remo (12 novembre) l'attenzione singolare per un Castiglione: 'nous ne nous sommes attachés qu'à un très petit tableau de Benedetto encore que fait seulement pour quelqu'un qui sauroit voir'; a Genova, dal 17 al 23 novembre, la sorpresa di fronte alle decorazioni barocche, 'toutes sortes de rêverie' e l'appunto sulle porte dipinte da Piola; mentre dello studio degli affreschi di Gregorio resta testimonianza in disegni di Fragonard ora al Louvre. Così è sintomatico a Firenze, accanto al disagio per 'beaucoup de peinture tourmentée, et beaucoup d'effets de perspective et stucs peints', l'entusiasmo per la volta del Giordano a Palazzo Riccardi 'la seule et très grande beauté qu'il y ait'; e per Pietro da Cortona a Pitti: 'quelle couleur et quelles grâces!... C'est une affaire de sentiment qui ne peut se rendre'. A Roma il medesimo atteggiamento appagato di fronte a Baciccio, e la predilezione per Mattia Preti, che suggerisce a Fragonard, in S. Andrea della Valle, uno dei più bei disegni di questo periodo (datato 1774, ora in collezione privata, cfr. testo citato p. 55).

Per il primo viaggio di Fragonard in Italia, nel 1761, per gli scambi interessantissimi con la pittura napoletana si cfr. J. Cl. Richard, abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description du royaume de Naples et de Sicile* (Paris, Lafosse, 1781-86), 4 tom. in 5 vol., dove appunto sono le incisioni di Fragonard da Domenichino, Carracci, M. Preti, Solimena. Sul primo viaggio del 1756-63, restano inoltre come documento essenziale per i rapporti di Fragonard con l'arte italiana, i volumi ora rarissimi, editi a Parigi un decennio dopo il ritorno, con acquedotti di Saint-Non da disegni di Fragonard, e con il titolo indicativo di *Fragments choisis dans les Peintures et les Tableaux les plus intéressants des Palais et des Eglises de l'Italie* - Première suite: Rome, Paris chez Lavoy (1770) - Deuxième suite: Rome, Paris chez Jean (1771) - Troisième suite: Bologne (1772) - Quatrième suite: Naples (1773) - Deuxième suite de Naples, dedicata a Ercolano s. d. (1773) - Sixième suite: Venise, Paris chez Jean (1774). Sui rapporti di Fragonard con l'arte italiana occorrerà ancora tornare visto che troppo poco è stato chiarito sui suoi viaggi e sugli studi di quegli anni: la traccia sarà appunto, oltre che a Napoli, e a Genova, a Bologna e a Venezia, nell'ambito romano circa il 1760, a determinare gli scambi tra l'Académie de France e l'Accademia di S. Luca, ove avevano operato con risultati tutt'altro che scarsi, i vari Mancini e Masucci, per citare solo due nomi. Basterebbe a questo proposito rammentare un solo quadro di Fragonard, quello del Museo di Stoccolma, con 'La Vergine ed il Figlio' così decisamente legato alla pittura sottile dell'ambiente post-marattesco, ancor tutta da rivedere in quanto a nomi ed opere, ma aperta fra il resto a questi scambi con i francesi.

¹⁶ Cfr. *Catalogo del Museo Lazaro Galdiano* a cura di José Camon Aznar. Delle opere del Museo Galdiano non è nota la provenienza essendo esse pervenute a Madrid attraverso il mercato antiquario.

¹⁷ Alle opere di Gregorio de Ferrari citate nel testo sono da aggiungersi:

Dolcedo (Imperia) - Chiesa parr.: 'S. Pietro Martire', opera giovanile.

Genova - SS. Annunziata al Vastato: 'S. Lorenzo'; 'S. Stefano'.

Genova - SS. Annunziata al Vastato: Restauro, databile 1705, alla cupola dell'Ansaldo; dove si possono ormai considerare di mano

di Gregorio, poiché da lui rifatte, alcune parti quali, ad es. 'Il Cristo con S. Giovanni e Santi che accoglie la Vergine Assunta'.

Genova - S. Fede: 'S. Teresa, S. Francesco Saverio, S. Francesco d'Assisi'.

Genova - S. Maria in Castello: 'La Pietà', affresco all'arco esterno della Cappella del Crocifisso; per i Brignole; giovanile.

Genova - Palazzo Aula Corte d'Assise (già S. Giacomo e Filippo): frammenti dell'affresco con l'Assunta; 1690; con Fr. Costa.

Genova - Palazzo Bianco: N. 1619 'Tobia e l'angelo', proviene da Casa Piola. Attualmente riferito a Gregorio de Ferrari è invece prossimo a Lorenzo giovane o ad un aiuto della cerchia. N. 1618 'Noli me tangere', come il precedente proviene da Casa Piola, ma è di qualità tale da sostenere l'attribuzione a Gregorio de Ferrari; circa il 1695. Per gli altri numeri provenienti da Casa Piola si cfr. la nota ¹³.

Genova - S. Maria della Consolazione: 'Martirio di S. Lorenzo', opera giovanile assai prossima al dipinto di Dolcedo.

Genova - S. Maria delle Vigne: 'S. Michele arcangelo' e inoltre: 'La Vergine e il Bambino', affresco sulla lunetta esterna della porta laterale.

Moltedo (Imperia) - Oratorio dell'Immacolata: 'S. Isidoro'.

Oneglia (Imperia) - Chiesa parr.: 'S. Chiara mette in fuga i saraceni', firmato 1681.

Porto Maurizio (Imperia) - Chiesa dell'Oratorio di S. Leonardo: 'Madonna Addolorata e anime purganti', pagato nel 1703. Disegno preparatorio, di ottima qualità, in Palazzo Bianco (n. 2105).

Quarto (Genova) - S. Gerolamo: 'Il Santo flagellato dagli angeli'.

Sturla (Genova) - 'Annunziata' e 'S. Nicola da Tolentino'.

Taggia (Imperia) - Chiesa di S. Domenico: 'S. Vincenzo Ferreri'.

Toirano (Savona) - Chiesa parrocchiale: 'S. Martino'.

Sampierdarena - Oratorio di S. Giov. Battista: 'La nascita del Battista'.

Voltaggio (Albenga) - S. Maria Maddalena: affresco.

Alle opere distrutte di Genova: affreschi in S. Andrea; in S. Brigida; nella Chiesa della Madre di Dio; in S. Paolo; in S. Stefano; sono da aggiungersi il 'Fetonte' in Palazzo Rosso; ad Imperia un dipinto dell'Oratorio dei Piani, con la 'Addolorata'; un affresco a Porto Maurizio Chiesa parrocchiale.

I Palazzi genovesi con affreschi di Gregorio de Ferrari per cui ci siamo soffermati nel testo sono i seguenti: Lomellini ora Balbi: via Cairoli 18; Cambiaso Centurione: via Fossatello 1; Balbi Groppallo: via Mura dello Zerbino 12; Balbi Senarega: via Balbi 4; Durazzo già Brignole, piazza Meridiana 2; Brignole-Rosso; Saluzzo-Granello: piazza Giustiniani 7.

Ai disegni citati nel testo accanto alle relative opere, sono da aggiungersi come interessanti, e pure nella raccolta di Palazzo Bianco, cart. 49 50, i Numeri:

2118 e 2120 - Studio per due pale della maturità.

2104 - Lunettone con 'Scena mitologica'; prossimo agli affreschi Durazzo.

2130 - 'Assunzione'.

2140 - Interessante 'Studio di Madonna' legata al ricordo di Puget.

2135 - 'Ercole'; probabile studio, a sanguigna, di ottima qualità, per l'Ercole di Palazzo Balbi.

2161 - Assai prossimo agli affreschi Granello; comunque opera tarda.

Sempre nelle medesime cartelle sono da riferirsi a Lorenzo de Ferrari i Numeri:

2107 - Dall'affresco di S. Croce.

2131 - La Samaritana; disegno giovanile, assai legato a Gregorio.

2122 - Cristo Redentore; della maturità di Lorenzo.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un ritratto di Pietro Paolo Rubens a Genova.

Grande quasi più che al naturale (cm. 241 × 168) questo 'Ritratto di giovane patrizio' /tavola 34/, ostinatamente chiuso ai tentativi di identificarne il preciso referto anagrafico, ha una storia esterna non troppo remota, esigua anzi al confronto del lungo elenco di citazioni, di passaggi, di vicissitudini varie che, abitualmente, accompagna sin dalla nascita opera di analoga levatura e importanza. La più antica menzione fin qui nota risale a non prima degli inizi del Settecento, quando da Cristoforo Lercaro il dipinto fu ceduto ai Brignole, che lo destinarono ad ornare la parete che tuttora occupa nella Sala della Vita dell'Uomo in Palazzo Rosso a Genova; e riferito sin dagli Inventari del 1748 al van Dyck, considerato per giunta quale uno dei punti fermi del soggiorno genovese di questi, citato e riprodotto nelle tante monografie specializzate e divulgative sull'artista fiammingo, non era davvero prevedibile che a rivederlo dopo quindici anni di guerra e dopoguerra potesse nascere un qualsiasi dubbio o problema circa la sua paternità, che ormai pareva acquisita definitivamente. A maggior ragione dunque è stata grande la sorpresa quando, nel visitare l'odierna Mostra del van Dyck ordinata nel Palazzo dell'Accademia di Genova, con l'occhio già assuefatto alla persona ed al linguaggio del pittore per la lettura continuata di almeno trenta autografi, giunti al numero 41 del catalogo — che si riferisce appunto al presente ritratto — l'improvvisa impossibilità di seguirne l'esame sul medesimo registro che per i dipinti esposti nelle sale precedenti, la frattura cioè fra la voce che fino ad ora aveva parlato (in termini ben definiti, privi di repentini deviazioni o di novità impreviste) ed il significato espresso da questa tela è stata così profonda da giunger persino ad impedire di ravvisare a colpo d'occhio quella medesima tela che pure, tante e tante volte, notissima e familiare, era stata studiata e rivista, sia in Palazzo Rosso, sia nelle riproduzioni a stampa. Qualcosa di insolitamente

libero e grandioso, di solido, di possente; un talento superbamente pittorico espresso in modi di aspro arcaismo; un mordente aggressivo, sicurissimo di sé medesimo; un piglio di inflessibile, ferrea dirittura; una straordinaria unità stilistica; e, soprattutto, un punto culturale equidistante fra la 'Maniera Internazionale' e il più diretto Barocco: queste, le prime impressioni sommarie suggerite dal dipinto. A ripensarle e rivederle, il nome del van Dyck si fa sempre meno probabile, finché l'ultima si rivela quella decisiva per respingerlo definitivamente, ove non bastassero le constatazioni di qualità e di materia pittorica; perché il modulo iconografico, nella posa del personaggio — una gamba dritta e l'altra leggermente incurvata, l'una mano presso l'elsa della spada e l'altra poggiata sul tavolo accanto al cappello, tutta la figura di tre quarti ma con lo sguardo fisso all'osservatore — il modulo si rivela insomma quale diretta ripresa di un tipo inventato, su di un fondamento tizianesco, da Antonio Moro, dal padre cioè di quella ritrattistica 'internazionale' del tardo Manierismo, che, diffusasi da un capo all'altro dell'Europa, trovò anche da noi dei seguaci, a Roma in un Pulzone, a Mirandola in Sante Peranda, o a Mantova in Francesco Pourbus, nomi, questi due ultimi, che indicano singolari affinità con la tela di Palazzo Rosso. Ma l'arcaismo dell'impianto compositivo non è isolato, trovando esatta rispondenza nel costume del personaggio, che non è punto quello in voga quando il van Dyck venne in Italia, ma appartiene invece ancora al tipo di fogge, di origine spagnola (tanto che nelle antiche fonti esso viene indicato col termine 'alla spagnola') diffuse sotto il regno di Filippo II e restate, con qualche variante nei dettagli ornamentali, per un decennio circa dopo la morte del monarca (1598) massime nei paesi in diretto rapporto con la Spagna. Una serie di dati, dunque, che riportano il ritratto ad una epoca che non può scendere al di sotto del 1610, ad esser larghi, e ai quali si potrebbe aggiungere a rinforzo qualche altra notazione, sempre confermate l'alta epoca del dipinto, se non fosse oramai giunto il momento di dire, ad alta voce, il nome di Pietro Paolo Rubens.

So benissimo che non è possibile trasporre in parole certe impressioni e certe osservazioni, concernenti esclusivamente i fatti grafici e tecnici, che nascono dall'accostamento fra queste e le altre opere del tempo italiano del grande pittore fiammingo; impressioni e osservazioni a mio avviso probantissime, e che, nei dati di impasto cromatico,

*Un ritratto
del Rubens*

di pennellata e persino di alterazione del pigmento, lascio a chi conosce direttamente la primizie italiane del Rubens, le tre tele di Grasse già in Santa Croce in Gerusalemme, il 'Ritratto equestre di Giacomo Doria' che abbiamo visto di recente nelle Mostre dell'Ufficio Recupero, i due grandi frammenti di Mantova, la 'Deposizione' della Galleria Borghese, per tacere delle altre opere alla Chiesa Nuova, a Fermo, a Grenoble e altrove. Ma se confronti del genere debbono necessariamente essere soltanto accennati, altri invece, di non minore peso, e di valore altrettanto positivo, è possibile accennarli anche subito, come questo della colonna tortile *[tavola 35/]*, identica agli esempi che appaiono nel fondo della 'Sant'Elena' di Grasse o ai lati del colossale frammento inferiore della tela mantovana; sempre prendendo a modello le colonne tortili dell'iconostasi dell'antica Basilica di San Pietro in Vaticano, ora nella prima cappella di sinistra di quel Tempio, che il Rubens vide nel suo soggiorno romano del 1602¹. E che dire del cielo: fosco, tormentato, guizzante di quella ineffabile fermentazione ed ebollizione cromatica, ad una temperatura alta come poche altre volte nel Rubens? Prossimo a quello del 'Lerma' di Madrid, o del 'Doria', esso vive gagliardamente di una pittoricità suprema, seppur aspra nei riguardi di quello che sarà il Rubens più avanzato, dichiarando un appiglio ai tonanti cieli del tardo Tiziano con un'evidenza assai rara in tutto il catalogo del pittore. Brani di qualità altissima, capaci di suscitare tuttora l'ammirazione che suscitarono al momento della loro nascita, anche se oggi l'alterazione cromatica ne ha inghiottito alcune delle più sottili finzze: come questo bellissimo dettaglio della mano con l'elsa della spada *[tavola 36/]* o quest'altro del volto *[tavola 37/]* autentico capolavoro di intuizione psicologica, come quella che fa vibrare l'alterigia del giovane blasonato di una pulsazione viva, suscitandovi la circolazione di una linfa irresistibilmente umana, senza tuttavia rinunciare minimamente agli effetti volutamente 'araldici' e 'classisti' che sono impliciti nel modulo compositivo, che è quello proprio ai 'personaggi-stemma' dell'iconografia controriformata e riformata da cui la tela trae il primo impianto. In verità, mai come in questo caso il Rubens ci offre il mezzo di osservare e seguire la strada da lui battuta nel liberarsi dalle pastoie della formula manieristica; 'non già una permuta di posizione' — per usare le parole del Burchard — 'ma di una dilatazione e di un approfondimento di basi, di fundamenta'². 'Manieristico' il paradigma compositivo,



33 - G. de Ferrari: 'Allegoria musicale'



34 - P. P. Rubens: 'Ritratto di giovane patrizio'

Genova, Pal. Rosso





36 - P. P. Rubens: *'particolare del ritratto precedente'*

Genova, Pal. Rosso

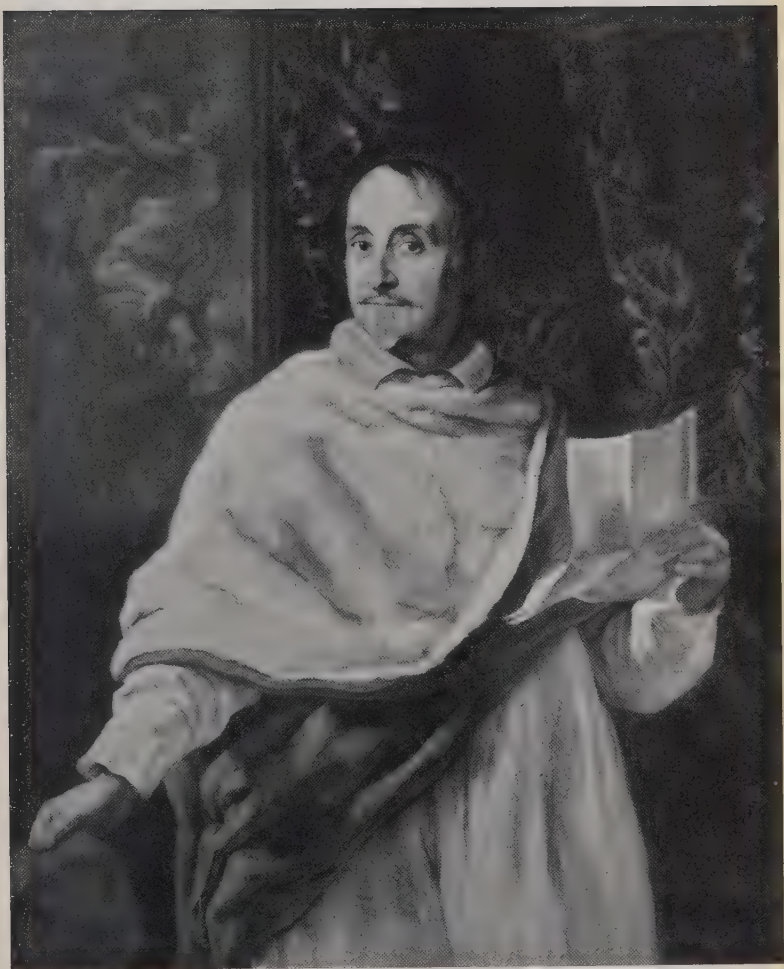


37 - P. P. Rubens: 'particolare del ritratto precedente'

Genova, Pal. Rosso

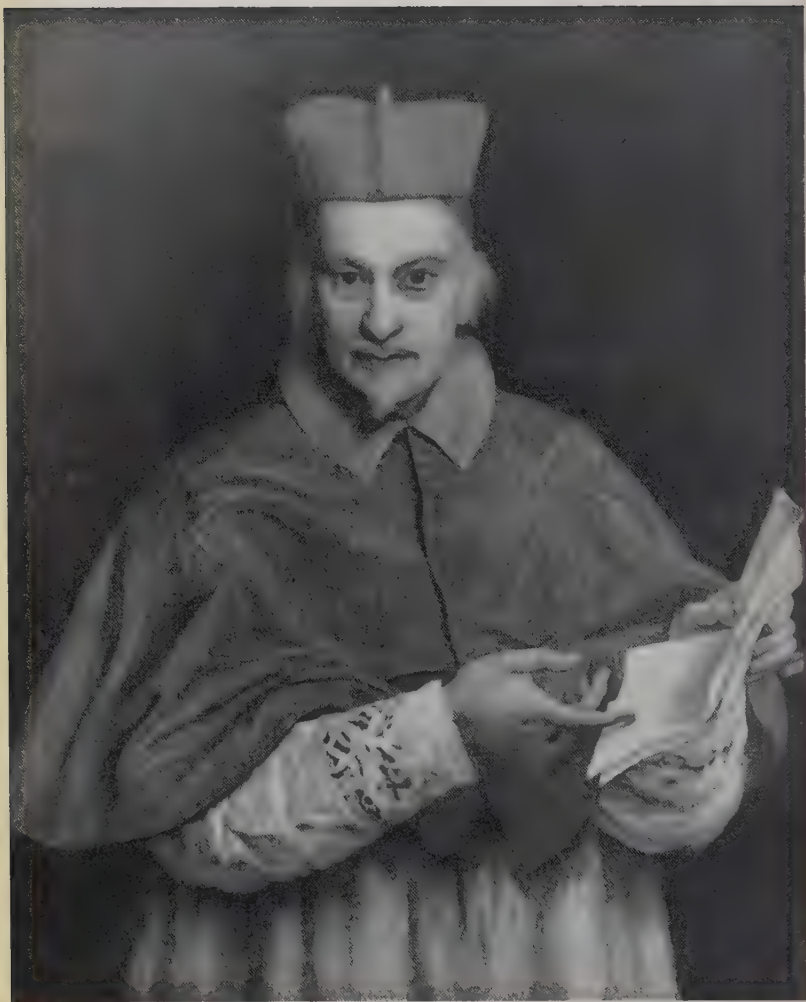


38 - P. P. Rubens: 'Baccanale' (monochrome)



39 - G. B. Gaulli: *Ritratto del Card. Amadei*

Rio de Janeiro, Museo



40 - G. B. Gaulli: *Ritratto del Card. Alderano Cybo*

M. Weitzner, New York



41 - G. B. Gaulli: 'Morte di Adone'

già in coll. priv. inglese





43 - Jacques Villon: 'Le cerisier en fleurs' 1943



44 - Jacques Villon: 'Dans l'espace' 1954

ma nuovissimo, straordinario è il significato che esso assume (e quasi emblematico nei riguardi del giovane patrizio effigiato) a fianco della successione di colonne, l'una pienamente illuminata, la seconda col frastagliato profilo in spicco contro gli affoscamenti atmosferici: quasi che, a mo' di turbina, i due rocchi marmorei stiano iniziando, ancora lentamente, un colossale movimento a vite, che fra non molto comunicherà il perturbamento alle cose circostanti, all'universo intero. E mai, come davanti a questo ritratto, sono suonate esatte le parole dello stesso Burchard: 'I ritratti genovesi (del Rubens), prelussi anche dal ritratto del Duca di Lerma del 1603, han dimostrato la loro inquietante vitalità fin da quando il van Dyck, che nel 1620 abbandonava le Fiandre come satellite della ritrattistica rubensiana del 1615-18, giunto a Genova, e dominato dai potenti ritratti che il Rubens vi aveva lasciato quindici anni prima, operava, per così dire, una conversione, onde recare il suo ultimo e più grande tributo al grande maestro. Poiché da alcuni anni non è più un mistero che i ritratti genovesi del van Dyck, i quali si ritenevano dapprima essere apparsi a guisa di meteore sul firmamento pittorico, non sono altro se non rampolli, ora efebici, ora femminili, del tronco poderoso che il Rubens ritrattista aveva impiantato quindici anni innanzi in terra genovese'³. Al lume di tali parole, è persino superfluo sottolineare il significato che questo ritratto di Palazzo Rosso assume nei confronti della formula ritrattistica del van Dyck genovese; accanto alle varie redazioni della Brigida Spinola-Doria, della Maria Grimaldi di Kingston Lacy, del ritratto equestre Doria, del doppio ritratto già Coccapani-Imperiali e agli altri pochi esempi fin qui riesumati⁴, questo anonimo giovane è uno dei primissimi capisaldi su cui si fondano le variazioni tematiche che il van Dyck moltiplicò fra il 1621 ed il 1628 con suprema felicità di mestiere, ma con quanta maggiore duttilità e malleabilità di lega poetica a paragone del Rubens! I personaggi della Genova rubensiana entrano, per elezione spontanea, in una sfera eroica, materiatì come sono di una sostanza umana che non ha nulla di quella venatura tenera, se non molle, che alligna negli esemplari anche più alti dell'aristocrazia ligure vista dal van Dyck. Né, davanti all'odierno numero del Rubens in Italia, è difficile scorgere come la infrangibile unità di stile che sorregge questo e gli analoghi esemplari subisca, nel più giovane fiammingo, una certa qual frattura; chè, sollecitato dai committenti genovesi ad appoggiarsi ai mo-

*Un ritratto
del Rubens*

*Un ritratto
del Rubens*

delli dell'iconografia rubensiana (il cui successo non si era evidentemente attenuato a distanza di quindici anni e più) ma troppo curioso, per inclinazione personale, di problemi neo-tizianeschi e troppo intento ad estrarre dal pennello i 'valori' impliciti in quelle ricerche per poter approfondire la caratterizzazione e la interpretazione psicologica dei personaggi in posa davanti al suo cavalletto, il van Dyck abbandona spesso la pur variatissima specie umana che richiedeva i suoi impegni sulla tranquilla falsariga di una cifra — mai pienamente scoperta, ma tuttavia presente — che ruota attorno alla cristallizzazione del 'bello e nobile', del 'dolce e grazioso', incorniciato da sfarzosi sfoggi di tessuti, sul palcoscenico di aulici scenari. In altre parole, laddove la ritrattistica genovese del Rubens è la successione di capitoli sempre nuovi e imprevisi, la cui caratteristica è esclusivamente in funzione, di volta in volta, dell'emozione lirica del pittore nei confronti del modello, (una successione dunque di documenti unici e fuori ripetizione), nel van Dyck invece la curiosità poetica raramente riesce ad equilibrarsi con l'applicazione letteraria o a prevalerne: una sorta di frattura, più o meno accentuata, che solo una misura talvolta miracolosa impedisce di cadere nel più spettacolare e cortigianesco esibizionismo di 'virtù' accademiche, come purtroppo accadrà invece (per una certa qual voluta intenzione) al Sir Antonio della Corte di Carlo I, e alla sua triste serie di regine, Earls, Lords, Ladies, e giovinetti educatamente perversi.

E sarebbe di somma importanza stabilire l'esatta identificazione del personaggio di questa tela di Palazzo Rosso, ma la ricerca che si può condurre al riguardo è limitatissima per mancanza di elementi di partenza; il solo che possediamo è cosa di poco, la vendita cioè del ritratto da parte di un Lercaro. Poco, ma che forse basterà a stabilire la soluzione del quesito, se si tien presente che nei Lercaro conflui, alla fine del Seicento, quella Famiglia degli Imperiale, che ebbe a maggior rappresentante nella prima metà del Secolo XVII Gian Vincenzo, amico del van Dyck, e prima ancora del Rubens al quale, nel 1606, fece ritrarre in una serie di capolavori eccelsi l'effigie di sua moglie Brigida Spinola-Doria. Sempre dai Lercaro, confluiti poi nei Coccapani di Modena, proviene un altro capolavoro della ritrattistica giovanile del Rubens, quel 'Doppio ritratto di vecchia e di giovinetta' reso noto dal Burchard nel suo fondamentale saggio sui ritratti femminili del Rubens a Genova. E si sarebbe ten-

tati di riferire al 1606, l'anno cioè dei ritratti di Brigida Doria-Spinola, questo superbo 'giovane vestito alla spagnola', se qualcosa non avvertisse trattarsi forse di un momento anteriore al telone mantovano del 1605, nel qual caso l'identificazione del personaggio andrà forse ricercata nell'ambito dei Gonzaga.

*Un ritratto
del Rubens*

*

Dato che l'occasione di parlare del Rubens in Italia non è di quelle troppo frequenti, non attendo oltre per presentare un altro pezzo riguardante quel periodo del pittore, ed è questo 'Baccanale', dipinto su tela a monocromato grigio, entrato nel 1952 nell'Art Museum di Portland nell'Oregon con un dono della Fondazione Kress, dove recava il numero 1913 /*tavola 38*/. Sorprendente che il finissimo dipinto rechi tuttora, il nome di Giulio Romano, con il quale fu battezzato nella Collezione del Conte di Pembroke a Wilton House (Catalogo a cura di N. R. Wilkinson, Londra 1907, vol. II, pag. 249, n. 189), e con il quale passò, assieme ad un secondo dipinto di altra mano, sotto il numero 49 della vendita Pembroke del 22 giugno 1951 presso la Casa Christie's di Londra; quando invece il riferimento all'allievo di Raffaello, unito alla notizia che il dipinto face parte della Collezione di Carlo I (e infatti nel Catalogo del 1639 è menzionato nella camera da letto della Regina d'Inghilterra) dovrebbe pur fornire la conferma definitiva a quelle indicazioni mantovane sui primi del Seicento che la tela rivela alla prima occhiata. Se infatti i tipi di Giulio Romano si riflettono lievemente su taluni passaggi — l'accentuazione delle fisionomie faunesche è indicativa — per altro il classico altorilievo è visto con occhi da cui è scomparsa ogni traccia di quella pedanteria erudita che in Giulio va sempre assieme ad una enfatica esplosione di ritmi sesquipedali, abnormi, non ai fini della figurazione, ma in funzione dei valori architettonici e decorativi dell'ambiente per cui il dipinto è stato eseguito. Ma qui, con una sensibilità sottilissima, quasi affettuosa per la vetusta lastra marmorea, per la sua patina e per le sue crinature e scheggiature (descritte non per minuziosità di archeologo o per imbastirvi su la retorica della 'Roma quanta fuit...!' ma per una riscoperta del significato 'storico', che da solo è sufficiente a respingere una datazione entro la prima metà del Cinquecento) la luce incide sfiorando gli alti e i bassi con infinita sapienza di passaggi e di modulazioni, accentuando il ritmo della sfilata bacchica, concepita questa con tutte la infinite astuzie, con le innu-

Un ritratto
del Rubens

merevoli sapienze della grammatica del Manierismo. Ma anche questa volta, con quale colpo d'ala avviene il superamento della Maniera! È bastato che il plinto si curvi rapidamente a destra suggerendo una continuazione di non misurabile profondità; e da destra verso sinistra, verso la sorgente luminosa, il tiaso procede con una teoria di pause, di accenti, di cesure, come animato dalla metrica di un purissimo distico, per chiudersi con l'improvvisa virata della suonatrice di cembalo: la retorica cadenza della scultura trajanea e severiana che aveva affascinato i protomanieristi e i raffaelleschi si discioglie in una miracolosa resurrezione dell'ellenismo di Pergamo, Alessandria e Alicarnasso. Va da sè che taluni passaggi di questo monocromo, da riferirsi al 1606 o poco dopo, alludono a spunti e idee riprese in quegli stessi tempi o più tardi dal Rubens: così è per la prima figura a sinistra, che, con qualche asprezza di sprangheriana memoria, ritorna nel 'Giudizio di Paride' al Prado (n. 1731) datato dal Burchard al 1604-05⁵, o come il Sileno ebbro che avanza al centro sorretto da due satiri, dove è da vedere il precedente remoto di taluni celeberrimi passaggi dei più tardi 'Baccanali'.

Federico Zeri

NOTE

¹ Vedi G. Glück, in *Jahrbuch der Kunsth. Samml. in Wien* (1915), pag. 3.

² 'Pinacotheca' (1928), I, pag. 11.

³ 'Pinacotheca' (1928), I, pag. 12.

⁴ Vedi L. Burchard, in *Jahrbuch der Preusz. Kunstsammlungen* (1929), pag. 319 e ss. Agli esemplari ivi pubblicati va aggiunto il 'Giacomo Doria' restituito al Rubens dal Longhi, e la 'Brigida Spinola-Doria in piedi', che, già rivelata dal Burchard attraverso una incisione di P. F. Lehnert, è poi stata riesumata e fa parte della raccolta Duveen di New York.

⁵ 'Pinacotheca' (1928), I, pag. 14. La grisaille del Museo di Portland è stata pubblicata, come di Giulio Romano, nel catalogo della donazione Kress a quell'Istituto, redatto, crediamo, dal Prof. W. Suida (*Handbook of the Samuel H. Kress Collection. Paintings of the Renaissance. Portland Art Museum. Portland, 1952*, pag. 25).

Circa il 'Ritratto' di Palazzo Rosso qui esaminato, non crediamo sia il caso di riferirne la vastissima bibliografia, costantemente relativa al van Dyck, che si può vedere in buona parte raccolta nel Catalogo della Mostra del van Dyck attualmente in corso a Genova (*100 Opere di Van Dyck*, Catalogo a cura di G. Frabetti, A. M. Gabrielli e P. Torriti, pag. 27, n. 41). Il Meder, nel 1911 (in *Mitteilungen der ksthist. Gesellschaft*) pose un disegno dell'Albertina di Vienna in rapporto col dipinto di Palazzo Rosso. Non siamo riusciti a rintracciare la pubblicazione dello studioso tedesco, ma quale che sia il referto da pronunciare circa tale disegno, esso non potrà mai mutare ciò che dichiara la tela genovese, che è un Rubens tipicissimo del tempo italiano.

Quattro tele del Baciccia.

Nel pubblicare, su questa rivista (n. 61, pag. 54, fig. 34), il bellissimo 'Ritratto di Cardinale' della Galleria Nazionale di Ottawa, proponendone una definitiva restituzione al Baciccia — contro i vecchi battesimi allo Strozzi, al Feti, e ad altri — ci si rendeva perfettamente conto delle difficoltà insite nell'accettazione della nostra proposta; non perché la tela non offra un'abbondante messo di giunzioni, e di sovrapposizioni persino, con molte e molte opere del Gaulli, sia nei dati di scrittura, sia nei referti di stile e di decantazione formale; ma perché il divario fra quell'eccezionale numero della ritrattistica seicentesca e le molte 'mezze figure' che abitualmente vengono riferite, anche per vetusta tradizione, al pittore romano-genovese è tale da suscitare un forte alone di dubbio intorno al Baciccia iconografo tutto intero o quasi, nell'aspetto sotto il quale si è creduto finora di poterlo ravvisare, meno pochissimi esempi che, rispetto al restante, presentano una palmare crescita di qualità. Non era prevedibile che una precisa conferma alla nostra ipotesi, dopo averla attesa tanto a lungo prima di render noto il ritratto di Ottawa, venisse ora con un altro esemplare altrettanto indicativo, e altrettanto estraneo alla corrente produzione romana del tardo Seicento, come è questa tela del Museo Nazionale di Rio de Janeiro /*tavola* 39/. Attribuito da non so quando al Baciccia e battezzato quale ritratto del Cardinale Amadei (con il quale si allude evidentemente a Luigi Amadei, nato nel 1608 a Milano, creato Cardinale da Innocenzo X nel 1652, morto fra il 1689 ed il 1691), non sollecita speciali fatiche di raffronti per dissipare ogni incertezza intorno alla paternità gaullesca, evidentissima in ogni centimetro della figurazione (la luce che si riflette sull'avambraccio sinistro!) e persino nella tappezzeria che, nel fondo, mostra un'allegoria di putti e di emblemi cardinalizi. Costruito con una complessità di mezzi superiore all'esemplare di Ottawa — che, al confronto, dichiara di essere un abbozzo lasciato a mezza strada — il ritratto di Rio rivela all'analisi le componenti del Gaulli ritrattista con un'evidenza che, se conferma le indicazioni verso il van Dyck, ne specifica il punto di tangenza in quel momento felicissimo del fiammingo di cui il 'Cardinale Rivarola' di Des Moines e il 'Bentivoglio' di Pitti sono i massimi documenti. Quel capitolo cioè della periegesi italiana del van Dyck, fra il 1622 ed il 1623, quando, giunto a Roma, riuscì per qualche mese a sgombrare il campo

*Quattro tele
del Baciccia*

visivo di quei precedenti rubensiani che a Genova — vuoi per irresistibile forza di attrazione, vuoi per esplicito desiderio dei committenti locali — non gli consentivano che di battere una certa direzione, e, quella, costantemente sotto una costellazione di insuperabile luminosità. Che, a voler spiegare il segreto del 'Bentivoglio' e del 'Rivarola', così eccentrici l'uno e l'altro rispetto al restante catalogo del van Dyck italiano, non è complicato scorgere in ambedue l'eco di fatti squisitamente romani, come sono, nel primo, un classicismo cromatico neo-veneto secondo accezioni affini alle primizie di Andrea Sacchi, nel secondo una spavalderia psicologica ed un taglio — specie dal busto in su — singolarmente memorii di certe sculture di Gian Lorenzo Bernini: riflesso, quest'ultimo, che doveva tornare assai gradito alla cerchia del Cardinale Scipione Borghese-Caffarelli, della quale il Rivarola fu strettissimo componente. E nel ritratto di Rio, il Baciccia, sulla scia di quei capolavori del van Dyck, immune da assilli rubensiani (che del resto non gli stimolano mai grande curiosità) e da problemi tizianeschi (risolti oramai ed accettati in una comune assimilazione), entra per la porta più felice nei domini del Bernini, del quale, giova ancora ripeterlo, egli fu il più sincero e diretto esecutore in chiave di pittura. Il ritratto è qui concepito come un bassorilievo marmoreo contro un fondo variopinto; la figura — impiantata sulle due zone immacolate della veste e della mantellina, perennemente percosse da una diversa incidenza di luce, potenziate l'una con l'altra da un'isola di scarlatta, accentuate dai bianchi diversi dalla lettera e del colletto — disposta di tre quarti contro l'arazzo figurato e contro la tenda di broccato animata da un motivo floreale intrecciato da ramoscelli di olivo (forse in allusione al Pontefice Doria-Pamphilij dal quale il Cardinale ebbe la porpora) ci si presenta secondo i medesimi accorgimenti con cui il Bernini ha voluto far vivere il pittoricismo esasperato del 'Costantino' nell'atrio della Basilica Vaticana; gli stessi accorgimenti cioè al cui lume, nelle intenzioni dell'autore, avrebbe dovuto respirare il gruppo borghesiano dell' 'Apollo e Dafne', concepito non già come una scultura a tutto tondo, ma come un super-altorilievo, spiccante contro una parete e visibile da un ben definito angolo visuale. Resta da stabilire se ritratti come quelli di Ottawa e di Rio rappresentano il risultato di momenti felici quanto rari, o se il loro attuale isolamento sia soltanto transitorio, in attesa che esemplari analoghi vengano riesumati in copia; anche il quesito rela-

tivo alla datazione delle due tele deve restare nell'aspettativa, quantunque il periodo fra la fine del settimo e la prima metà dell'ottavo decennio che già pareva il più probabile a proposito del ritratto di Ottava non subisca, per il nuovo apporto, oscillazioni sensibili. Quello che è certo è che accanto ad una ritrattistica 'monumentale' il Baciccia ne produsse costantemente una a mezze figure, come testimoniano il giovanile 'Autoritratto' agli Uffizi, il 'Gian Lorenzo Bernini' della Galleria Nazionale di Roma, e la serie dei 'Clemente IX' esemplificata dall'esemplare, stupendo, nella Collezione Chigi all'Aricea; un aspetto dunque parallelo a quello di Carlo Maratta, che accanto al 'Cardinale Barberini' e al 'Robert Spencer' di Althorp ha una vasta produzione di ritratti in 'tela da testa' o in 'tela d'imperatore', Né è da escludere che al Maratta, divenuto un facile prestanome nella sfera della pittura 'barocca' romana, sia stato riferita più di un'effigie uscita dal pennello del Gaulli, anche perché, nel ritratto 'in formato minore' deve esser avvenuta una reciproca comunione di spunti e idee fra i due massimi campioni di quel genere nella Roma della seconda metà del Seicento; ad esempio, lo scambio di paternità è avvenuto per questa tela [tavola 40] riferita al Maratta in una Collezione privata inglese, e passata di recente al Sig. Weitzner di New York. Identificato per vecchia tradizione col ritratto del Cardinale Alderano Cybo (nato nel 1613, eletto alla porpora nel 1645, e morto nel 1700, dopo essere stato a lungo decano del Sacro Collegio) è un esemplare particolarmente felice per impiantare il problema, trattandosi di un personaggio del quale, nel Museo di Marsiglia, esiste un secondo ritratto dovuto a Carlo Maratta. E infatti il raffronto, oltre a confermare l'identificazione del personaggio (che in questa tela appare in un'età assai più avanzata) mostra con chiarezza i limiti dell'innesto marattesco sul tronco del Gaulli: innesto che non sembra aver varcato il confine del taglio compositivo (parafrasato su quel modulo di discendenza francese, di cui il Maratta fu il più profondo assimilatore e raffinatore nostrano) ma per ridurlo in termini che rasentano la polemica. ' (Il Baciccia) aveva (nei ritratti) uno stile tutto contrario al generale, e comune; e diceva averlo appreso dal Bernini, il quale nel ritrar le persone, non voleva che stessero ferme, e chete, ma che parlassero, e si movessero. Perché giusto in que'moti, e' diceva esser le persone più simili a se stesse...' (Pascoli, I, 207); ma non è soltanto la rapidissima 'istantanea' con cui è stato ripreso

*Quattro tele
del Baciccia*

*Quattro tele
del Baciccio*

qui il Cybo a contrapporsi alle impeccabili 'pose' con cui, ai nostri giorni, i personaggi di seta e marmo del Cavaliere Carlo farebbero guadagnare al loro autore il vanto del più vistoso 'by appointment to his Majesty'; né l'antitesi si limita alla chiassosa giustapposizione di bianco e scarlatto delle vesti, — che il Maratta avrebbe dignitosamente smorzato in una penombra di aulica compostezza — e neppure alla perfetta resa illusionistica dell'amoerismo e dei lini, che l'altro avrebbe preferito lasciar in una sommaria successione di colpi di spatola — ma che servono invece a far risaltare l'esangue nitore delle mani, dove lo stile del Baciccio si rivela quello verso il 1680-85, in concomitanza cioè con l'età del personaggio —: nel volto, l'idealizzazione marattesca cede ad una caratterizzazione superlativa, al punto che l'ipnotico mefistofelismo che ne emana sfiora se non il caricaturale, almeno il paradossale di un personaggio da 'romanzo nero'. Cresciuto all'ombra del massimo genio del 'Barocco', il Baciccio è in realtà la suprema espressione di quello stile, fornendone, sullo scadere del secolo, le più rischiose iperboli, spingendosi sino alle estreme conseguenze, senza con ciò venir mai meno alla propria condizione di pittore nato. Eccone un esempio tipico, in questa 'Morte di Adone', riesumata da una Collezione inglese dove passava, se ben rammento, per cosa toscana sul 1650 /*tavola 41*/. La riproduzione in bianco e nero non può che fornire il significato compositivo, svisandone però come non mai l'effetto che, nell'originale, esso comporta per l'inaudito impiego della tavolozza. Sconvolto dal più spettacoloso ciclone che l'anticlassico abbia prodotto, il paesaggio, simile all'accavallarsi dei marosi che non ad una veduta di terraferma, rivela tuttavia il proprio ascendente verso Pier Francesco Mola e, in genere, verso i neo-veneti sul 1630; ma i verdi e gli azzurri, pur accesi, che lo vivificano, tornano quasi spenti a paragone della fulminante gamma di scarlatti, oltremari, bianchi, che in primo piano esprimono la luttuosa nascita dell'anemone fiorente dal sangue dello sfortunato cacciatore. E la strepitosa tragedia cromatico-sentimentale si placa, per essersi accesa fino al massimo dell'incandescenza, nelle lattee, madreperlacee nudità di Venere: così indicibilmente morbide e levigate da giungere sino all'effetto dell'inserito 'polimaterico', sino a far collimare le bianchezze della Galatea di Góngora con quelle raccomandate da un 'sapone per le Stelle'. I concettuosi sceveratori di poesia e non-poesia potranno attribuire a questa tela il punteggio che, secondo loro, spetta alla letteratura, o

quello che, sempre secondo loro, spetta all'arte: sta il fatto che questa è Pittura, e quale Pittura! Il Baciccio, a volte si direbbe che prevedendo i fringuelli cechi dell'idealismo e della pura visibilità, abbia sollecitato il proprio inesauribile estro in vista di stabilire con essi una polemica muta, ma non meno efficace per la eccezionale levatura dei dipinti che la impiantano. Eccone un altro, anch'esso inedito, e appartenente ad una raccolta genovese, ma proveniente da Roma /tavola 42/. Situabile, con molte e buone probabilità, intorno al 1670-75 (e cioè un decennio circa prima della 'Morte di Adone') questo 'Angelo Custode' è un bel documento di ciò che dobbiamo intendere per 'arte d'avanguardia' nella Roma dello scadere del Seicento, in un ambiente cioè dominato essenzialmente dalle più programmatiche cristallizzazioni accademiche. Infatti, la figurazione poggia sulla visualizzazione di un audace, geniale concetto spazio-temporale: l'angelo assieme all'anima affidata alle sue cure è rappresentato per tre volte, in tre diverse età dell'uomo, e i tre momenti (puntualizzati in tre gruppi di cui quello più vicino all'osservatore lascia vedere l'incessante frusciare di luci, membra e panni che li agita) si muovono avanzando lungo tre assi, il cui reciproco rapporto planimetrico non è diverso da quello che condizionerebbe i vertici di un colossale triangolo equilatero. Un immenso triangolo che si allarga propagandosi nello spazio con il propagarsi del tempo; una misura del tempo segnata dallo spazio che, per esso, si dilata; una identificazione di spazio e tempo, in cui l'emblematica seicentesca intuisce principi che non invecchiano accanto a quelli odierni di sir Arthur Eddington o di Albert Einstein; e, sotto la specie dell'eternità, i tre punti, e con essi il tempo che condiziona la loro situazione spaziale, risultano alla fine essere costantemente identici a sé medesimi, in una perenne, alternata sovrapposizione di risultati e di apparenze, perché quando il vertice rivolto a noi, e significante la fanciullezza, avrà percorso il dilatamento di un certo numero di minuti, di ore e di anni, esso non sarà dissimile a quello che attualmente, alla sinistra, significa la maturità dell'uomo. Un ciclo che si ripeterà all'infinito con l'infinito, perenne rinascere della vita umana. Come tale intuizione dell'oceanica mistica del Barocco si sia risolta in pittura, lo lascio giudicare ai lettori; io non posso tornare con la memoria a questo dipinto senza suscitare luminose immagini, dove i dettagli dell'occasione che le provoca sono annebbiati, ma dove, come in tutte le opere di vera poesia, il timbro è quello

*Quattro tele
del Baciccio*

*Quattro tele
del Baciccia*

che accende le più profonde emozioni: immagini dove un palpitare di ali fosforescenti si mescola alle volute di incenso trafitte da un dardo di luce nel cuore di una tenebra fittissima.

Federico Zeri

APPUNTI

LA MOSTRA DI JACQUES VILLON alla 'Galerie Carré' offre l'occasione di tentare un discorso su questo pittore così poco noto in Italia (anche dopo la sala ottenuta a Venezia), e che in Francia ha già conquistato nell'opinione di molti fra i migliori un posto di primo piano nell'arte contemporanea, accanto alle personalità di maggiore spicco. Eppure rispetto ai Braque, Picasso, Matisse, Chagall, suoi coetanei, Villon serba un tono ed un atteggiamento che gli conferiscono un carattere di eccezione; e i giovani, che ormai non hanno l'impressione di dover nulla imparare di nuovo dai primi, vedono invece in lui uno spirito di fresca e sempre vivace originalità. Non è ancora immaginabile concepire e chiudere entro limiti già precisi, come è possibile per i primi, le inflessioni del suo talento sempre rinnovato e ricco d'invenzioni. La sua personalità rimane come a mezza strada fra la sua educazione e cultura formale, che è quella propria della sua generazione, e l'età delle sue invenzioni ed inflessioni, che appaiono in rapporto con ricerche e sollecitazioni più recenti: lo stesso fenomeno, in fondo, che costituisce il motivo di distinzione e di particolare fascino di un Bonnard, che si è egli stesso definito impressionista, ed impressionista fu infatti nella concezione della sua organizzazione cosmografica; ma che per le suggestioni della sua sensibilità spaziale, per i fremiti così evidentemente a noi contemporanei delle sue figurazioni e dei suoi rapporti, riesce ad operare continuamente come un riscatto di conquistata modernità, che è il suo miracolo sempre vivo e giovanile.

Così è per Villon. Egli è pittore di formazione cubista; anzi per molti aspetti i suoi rapporti si stabiliscono con quella schiera di costituzione scolastica ed accademica, riconoscibile nelle personalità di Lhote, Metzinger, Gleizes, che alle invenzioni e ai giuochi di Braque e Picasso hanno dato una fissità di norme che ne hanno precluso ogni vitalità di scoperta e di sviluppo. Anche in Villon il rapporto tra la forma della costituzione visiva della realtà, e la forma della trasposizione figurativa è, all'origine, rigido e prestabilito secondo un presupposto mentale di meccanico schematismo: un albero si squadra a questo modo, una testa in quest'altra maniera, i rapporti spaziali si 'ribaltano' così, ed una 'linea di forza' si articola così. L'invenzione della forma, postulato cubista, è diventata ben povera cosa. Tutto è risaputo in anticipo.

Ma se queste osservazioni potrebbero costituire un motivo per negar valore all'opera di un Lhote, Metzinger, Gleizes e spesso anche Léger, ci si avvede subito che invece per Villon è intervenuto un nuovo elemento di elaborazione poetica che ci fa apparire come puramente occasionali e provvisori quei principi di trasposizione schematica che il pittore ha assimilato ma solo per farli servire ad un fine che li trascende, li esalta, li rinnova, li inverte.

Villon non è, come Picasso o Braque, quel che si dice un inventore di forme; egli è più semplicemente, ma anche più sottilmente e intelligentemente, uno scopritore di luci. Quando egli ha, come i suoi amici accademici, fatto la sua brava trasposizione cubistica, egli sa benissimo, contrariamente a loro, di non aver evocato che un povero e vuoto fantasma. È a questo momento che comincia la sua vera e propria fatica di poeta e di creatore. In certo senso il percorso poetico di Villon è inverso rispetto a quello che è proprio della sua generazione, ed è anche, o essenzialmente, per questo che il significato della sua opera si situa ad una data più recente rispetto a quello dei suoi coetanei. Per Picasso, Braque, Matisse o Rouault, il percorso della creazione poetica si definisce sulla base di un principio di trasposizione formale per cui la realtà è l'elemento originario dell'intuizione pittorica, e il quadro si elabora come un insieme di segni linguistici che sono la risultanza ultima di una operazione cosmografica che racchiude nei suoi rapporti il complesso giuoco dei sentimenti, delle sensazioni, delle sollecitazioni creative. A Villon invece l'accademia cubistica offre all'origine quell'insieme di fantasmi linguistici che è poi suo impegno animare e inverare di sensibilità ed emozione vitale. La vita, la realtà, non è in certo senso elemento originario, ma il termine ultimo dell'intuizione. Sotto questo aspetto, vien da pensare alla maniera in cui Courbet spiegava ad una sua allieva l'elaborazione di un quadro, presentando il lavoro del pittore, il progressivo approfondimento dei rapporti luministici, come quello che compie il sole via via che trasforma in apparenze reali i fantasmi notturni. Un processo realistico, in qualche modo. Solo che in Villon c'è l'inflessione fondamentale di un entusiasmo razionale, di una esaltazione spirituale che dà al processo creativo il senso di una fulgurazione mentale. Si ripete di fronte alla realtà e alla vita quell'atteggiamento di scoperta misteriosa di un recondito ordine di rispondenze, parallele rispetto alle pieghe profonde della psiche umana, che fu quello di Leonardo. Nome che per Villon ha una risonanza particolare, e che è stato più volte citato per capire la natura della sua concezione spaziale, elaborata non sulla base di un ordinamento di contorni formali, ma di una disposizione, e di un sottile affiatamento tonale del cono di traiettoria visuale.

In che modo si è operata in Villon la liberazione della sua vocazione luministica, di quella sua ideale tensione di scoperta delle strutture reali

*Mostra
di Jacques
Villon*

Mostra di Jacques Villon attraverso i loro riflessi prismatici? Questa mostra presso Carré ci offre un percorso estremamente semplificato, ma preciso nelle risultanze delle diverse tappe, che pur sottintendono più che per altri pittori contemporanei il sottile tormento di una ricerca e di una introspezione.

‘Soldats en marche’ del 1913 rientra nelle manifestazioni di quel cubismo di seconda estrazione, che senza seguire Braque e Picasso nel lirismo assoluto delle loro geometriche purificazioni, traspose le loro invenzioni in una ricerca di dinamismo cromatico che, dietro le postulazioni del futurismo, fosse della realtà e della vita un equivalente lirico più immediato, più folto di risposdenze. La personalità più rappresentativa di questo sviluppo, in Francia, dei primi postulati cubisti fu Léger che forse a quell’epoca ci lasciò il meglio della sua opera. Questo quadro di Villon segue appunto certi suggerimenti di Léger nella pacata armonia tonale fatta di multiformi rifrazioni luminose che serbano come un’eco della sottile intuizione degli impressionisti, lontani maestri d’infanzia. Ma è evidente nel dettaglio la particolare forma del lume di Villon, nato da un’analisi acuta ed esasperata delle variazioni di pigmenti colorati. E la nota più personale si manifesta appunto in quel suo modo di far aderire le segmentazioni ad una ragione di stile luministico, per mezzo di quella sua linea vibrata, che sa suggerire l’oggetto nella sua situazione, nei suoi rapporti di luce.

Una presa di coscienza ancor maggiore in questo senso è costituita da ‘Jeu’ del 1919, un’opera fondamentale nello sviluppo dell’artista. Essa ci dà nozione di quanto, per Villon, sia stata fondamentale l’esigenza di definire, all’origine del quadro, un insieme di norme strutturali astratte, non tanto suggerite dal dato reale, quanto piuttosto capaci di provocarlo come termine ultimo di una loro intrinseca capacità evocativa. In questo caso la scacchiera, argomento simbolico, elegantemente malarameano — per riprendere una definizione usata da Chastel — nasce con vivace naturalezza da tutto un giuoco di toni a losanghe ed a sviluppi angolari, che nelle loro sottigliezze di trapassi luministici creano l’atmosfera, la spazialità vera eppure ideale, in cui l’elemento di realtà si incastra. Ma ancora una volta, la riuscita di Villon, pur tanto personale, si appoggia ai suggerimenti formali di un altro pittore di quel momento: Juan Gris. Le ocre e i grigi non lasciano alcun dubbio sulla loro origine; come neppure la maniera in cui ocre e grigi annodano le loro sagomature.

Negli anni successivi, Villon trova nella presa di coscienza astratta il motivo valido per stabilire, su un piano di elaborazione assolutamente personale, l’origine di un percorso, che ha appunto quel carattere di creatività giovanile cui abbiamo alluso: come se, tirate le somme di uno studio lungo modesto e profondo, da questa fatica si liberasse una rinnovata e differenziata facilità.

Del 1921 abbiamo ‘Repliement’ e ‘Composition sur fond brun’, opere meno significative forse delle precedenti; ma le squadrature geo-

metriche sembrano cercare una ragione vitale che, fuori da ogni appoggio e richiamo di personalità, definisca i motivi nuovi di una organizzazione figurativa. Non molto felice è il tentativo dell'anno seguente di elaborare tale organizzazione in un suggerimento reale di 'Cheval de course', rimasto ammezzato fra il dinamismo dell'evocazione reale e le vere possibilità espressive che l'artista mette in opera. Villon si avvede poi infatti che, una volta fissati i motivi espressivi della sua ristretta gamma astratta, a voler 'vitalizzare' tale gamma, non posson valere che argomenti primordiali, quasi simbolici, validi per un gioco di suggestioni intime, come era stato per la felice riuscita di 'Jeu' del 1919. Del 1923, abbiamo 'Papiers' una delle primissime opere dove si manifesta nei suoi modi definitivi, e inconfondibili, la personalità del pittore già quasi cinquantenne. La suggestione del motivo reale vale per dei dati di sensibilità organica che permettono all'artista di giungere all'evocazione dell'oggetto senza alcun appoggio di ordine formale esterno, come erano stati dieci anni prima in Picasso e Braque le note di musica o i titoli di giornali. Fragilità, trasparenza, sottigliezza di sovrapposizioni e di riposte affinità di luci ci danno la giustificazione esatta del titolo. Ma qui, più ancora che nel 'Jeu' del 1919, Villon è giunto alla sua evocazione senza che le sue forme sapessero, direi, nel loro sviluppo, il termine ultimo del significato che eran destinate a definire.

La mostra fa qui un salto di nove anni, ma 'Le théâtre' del 1932 ci rivela quanto nel frattempo il pittore abbia saputo affinare i suoi mezzi, e proporsi con esattezza di risultato, soluzioni sempre più difficili nelle implicazioni dei suggerimenti. 'Les fenêtres', dello stesso periodo, sono come un omaggio a Duchamp che aveva intuito venti anni prima, con foga alquanto primitiva, le stesse soluzioni che Villon affina e aguzza, con raro animo.

L'anno 1935 vede Villon impegnato nell'impresa di far servire la raggiunta maestria ad una definizione di struttura umana, di ampio proposito architettonico, al punto da suggerire il leonardesco ordinamento piramidale. Si ricordi il ritratto del Museo d'Arte moderna di Parigi, così solido e presente nella strutturazione ad atomi luminosi, quasi un omaggio di spirito moderno all'inventore dei lumi profondi della Sant'Anna. Anche a questa mostra l'artista giuoca su un contrasto fondo di luci, ponendo una base quadrata di scuro, e facendo vivere nella superficie viva dei contrasti luminosi la prospettiva della mano avanzata dell'«Homme dessinant».

Riuscite eccezionali sono 'L'oiseau empaillé' del 1938 e 'La cage et l'oiseau' del 1952. Le rifrazioni si fanno sempre più pure nel cromatismo luminoso dei complementari, e la presenza arguta dell'oggetto si offre in un ordine di spazialità sensibile, di precisa suggestione fantastica, che porta in sé il segno fremente di un'allegria interiore: il rifacimento vero della mitica leggenda dell'Uccello.

Mostra
di Jacques
Villon

Poi negli anni successivi si precisa e si succede la vocazione paesaggistica di questo pittore che ha saputo trasferire tutti i dubbi, i fremiti, e le sottili angosce della modernità nell'unica edizione di paesaggismo classico che l'arte moderna sappia proporci — ch   quello tentato da Derain non   fatto, a distanza di anni, per convincerci completamente —. Si   detto del ricordo sottile di Leonardo, e in questa nostalgia il paesaggio di Villon si sviluppa, a distanza di secoli, in rispondenza con quello di Poussin, anch'egli grande inquieto mascherato di serenit . Villon, 'artiste mallarm  en', dice Chastel; e come in Poussin e Mallarm   forse vivono in lui i dati pi  notori del contraddittorio spirito francese.

'Le potager   La Bruni ' 1941, 'Le cerisier en fleurs' 1943 [tavola 43], 'Les Grands Fonds' e 'Paysage ensoleill  aux grands arbres' 1945, 'L'entrée du parc' e 'Jardin en fête' 1948 sono, alla mostra, tutto un seguito di variazioni e di passaggi, dall'evocazione spaziale a prospettiva classica del primo, fino all'evocazione astratta pi  sistematica dell'ultimo, bello come il miglior Klee, ma sereno e piano, non freudianamente cattedratico come Klee spesso  . Accanto ad esso, del '53, il 'Rythme campagnard' e 'La cour de ferme au pigeonnier'.

Infine, in tre opere dell'anno scorso, Villon mette alla prova, nell'evocare un volo d'aereo [tavola 44] la novit  e la freschezza della sua invenzione. Un gioco pi  calcolato e sostenuto, un po' appesantito forse da un atteggiamento di scommessa. Ma una scommessa vinta con astuta intelligenza e curiosa sensibilit .

Lando Landini

'Artists in 17th Century Rome' ('Artisti nella Roma del Seicento') - Londra, Wildensteln.

Fra i mercanti d'arte italiani, non c'  stato, se rammento bene, che il Morandotti a mostrare che anche quel ceto pu  collaborare al progresso della cultura artistica, promovendo, con l'aiuto di studiosi seri, esposizioni a soggetto ben centrato. Il catalogo, per esempio, della 'Mostra dei Bamboccianti' (1905), redatto da Giuliano Briganti,   diventato il miglior libro di consultazione sull'argomento. Ma la consuetudine   anche pi  diffusa in Olanda e in Inghilterra; e ne abbiamo ora la prova pi  brillante in questa mostra promossa dal Wildensteln a scopo benefico e che, volendosi dedicare ad alcuni artisti italiani e stranieri presenti nella Roma del Seicento, ha avuto il privilegio d'esser guidata da studiosi come il Sutton e il Mahon; e, intorno ad essi, il gruppo coltissimo che fa capo, per un verso, alla redazione del 'Burlington Magazine', per l'altro, al Courtauld Institute.

La scelta dell'argomento — limitato entro termini che vanno dagli anni di Clemente VIII a quelli di Innocenzo X — si chiarisce dalla sollecitudine mentale, ora fiorente in Inghilterra, per i fatti artistici romani

di quel tempo; quasi sempre di portata europea anche nei loro aspetti più strenuamente teorizzanti. Non è per caso che, quasi ancor prima che in Italia, sia risorta in Inghilterra la comprensione per quella pittura bolognese del Seicento (anche la Mostra del Reni a Bologna ne è stato un primo riflesso da noi), che, con il suo carattere intensamente 'culturalistico' d'arte, quasi diremmo, di seconda istanza, viene più naturalmente incontro all'orientamento umanistico-erudito degli studi inglesi, in confronto al maggiore impegno spiegato dagli italiani per la espressione più immediata, naturalistica e 'anticulturale' del Caravaggio e della sua cerchia.

Non già che la Mostra di Londra abbia trascurato affatto questa parte. Il Caravaggio stesso intende essere presente alla rassegna col 'San Giovanni Battista' del Campidoglio, sul quale si potrà magari sospendere il giudizio fino al riesame diretto, ma che è pure un quadro importante; e, dopo di lui, altre presenze che vanno dall'Elsheimer, al Saraceni, al Bor, allo Stomer e ai 'Bamboccianti', compresi il forte iniziatore Van Laer e, più in qua, il Bourdon, il Miel e infine lo Sweerts (che servì di termine estremo anche alla mostra caravaggesca di Milano), denotano che neppure questo fondamentale aspetto del tempo è stato dimenticato.

Ma i veri dominatori della Mostra sono probabilmente i maggiori bolognesi, con esemplari sceltissimi tratti dalle raccolte private inglesi (Oppé, Pope-Hennessy, Earl of Ellesmere, Mahon, etc.). Il grande 'Paesaggio col gregge e il barcaiolo' del Domenichino (raccolta Mahon) è uno dei risultati più commoventi della profonda meditazione bolognese 'in aria romana'; mentre importantissimi sono i gruppi di disegni di Annibale e del Guercino per le loro grandi imprese di Palazzo Farnese e del Casino Ludovisi.

La Mostra è, del resto, sollecita anche di altre importanti 'presenze romane' dei primi decenni: quella del Rubens col frammento del gran quadro gonzaghese (presso il Dott. Burchrd) e un disegno tratto da Annibale; quella del grande architetto inglese Inigo Jones con il suo taccuino romano del 1614, esposto in perfetto facsimile; del Van Dyck, coi due stupendi ritratti degli Shirley, dipinti a Roma, e che bello sarebbe stato vedere anche a Genova; e, fra gli italiani, la 'presenza' molto nutrita del Bernini pittore; l'intelligente excursus sulla 'caricatura' dalle sue origini carraccesche fino al Mola, etc.

Forse ancora più importante, a mio parere, la parte riservata non soltanto ai pittori nordici che intrecciano vie di comunicazione tra la scena di genere dei 'bamboccianti' e lo sfogo paesistico ormai di senso olandese, come l'Asselyn, i due Both, il Dujardin, il Lingelbach, il Pynacker; ma anche a quelli che, cresciuti in parte sull'invenzione poetica dello Elsheimer (e qui sarebbe stato bene il rinforzo del Lastman e dei Pijnas) creano nuove formule romantico-arcadiche di paesaggio in tan-

*'Artisti
nella Roma
del Seicento'*

'Artisti nella Roma del Seicento' genza con la 'veduta di rovine': una tendenza importante anche per le sue forti implicazioni letterarie e che qui si segue assai bene dal Bril al Poelenburgh al Breenbergh allo Swaneveldt, e si riflette anche nella interpretazione apparentemente più classicistica (e di origine carraccesca), del Duguet, del Poussin e del gran Lorenese. Ma voglio aggiungere che, per questa parte, è particolarmente illuminante il passaggio relativo della introduzione dovuta al Sutton e che sarebbe utile voltare in italiano.

Quasi inutile appuntare qui le poche divergenze tra le mie opinioni e quelle delle didascalie. Che importa infatti che dei vari numeri riferiti all'Elsheimer soltanto due, forse, ne restino in piedi, in primo luogo il famoso 'Contento' (raccolta Lennox), lodato già dal Sandrart, imitato parzialmente anche dal Rubens? O che qualche dubbio possa sussistere circa l' 'autoritratto' del Lanfranco o la bellissima 'Giovine col turbante' attribuita allo Sweerts? Ben più importante è riconoscere che codeste 'entries', redatte per le 'presenze straniere' dal Sutton, per quelle 'italiane' dal Mahon, sono anzi modelli impeccabili di erudizione e informazione.

Piuttosto è da lamentare che alla efficienza di codeste studiatissime 'voci' non vada del pari la completezza del materiale illustrativo. Su ottantadue numeri, solo ventitre sono riprodotti. Per poche sterline in meno, non era il caso di incidere così gravemente sulla utilità di un così eccezionale catalogo.

r. l.

JOLANTHA TSCHUDI

PITTURE RUPESTRI DEL TASILI DEGLI AZGER

(*Sahara Algerino*)

pp. 108, 55 ill. in nero, 27 tavv. a colori, 8 quadricromie, rileg. in tela, sopracc. a colori. L. 3.000

Il volume presenta ed illustra l'interessantissimo materiale pittorico scoperto nel massiccio montuoso del Tasili degli Azger: si tratta di figure che rappresentano tutto un mondo umano e animale oggi scomparso e che ci parlano di primitive civiltà. Quest'opera non ha dunque soltanto un valore documentario notevolissimo, in quanto presenta materiale fino ad oggi assolutamente sconosciuto ed assai suggestivo anche dal punto di vista strettamente artistico, ma consente anche in virtù di un complesso lavoro di analisi e di comparazione, la determinazione di varie fasi d'arte e di civiltà successive, arrivando a conclusioni del più alto interesse scientifico.

JACQUES PIRENNE

STORIA UNIVERSALE

*Vol. I: pp. XVI-564, 419 ill. in nero e 16 tavv. a colori f.t.;
rileg. tela, sopracoperta a colori. L. 8.000.*

In una opera monumentale, che abbraccia le vicende dell'uomo per ben sei millenni, Jacques Pirenne ha fatto rifluire in un ampio e persuasivo itinerario, tutti quei dati della storia umana che le scienze ci hanno rivelato. L'Autore ha dedicato infatti una particolare attenzione a quegli aspetti della ricerca più atti a ripristinare un quadro vitale della storia, quale le condizioni economiche e sociali, il patrimonio ideale, il costume ecc., entro i quali, di secolo in secolo, si maturano i grandi eventi. Il primo dei quattro volumi, che dalle origini conducono ai giorni nostri, si spinge dall'era continentale, attraverso gli imperi orientali, la civiltà ellenistica, la repubblica e l'impero romano, il cristianesimo e le invasioni germaniche, fino all'affermazione islamica nel bacino del Mediterraneo.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie. Premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.*

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra - romanzo*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo*

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie.*

SANSONI FIRENZE